Lessing's Werke.

Sechster Theil.

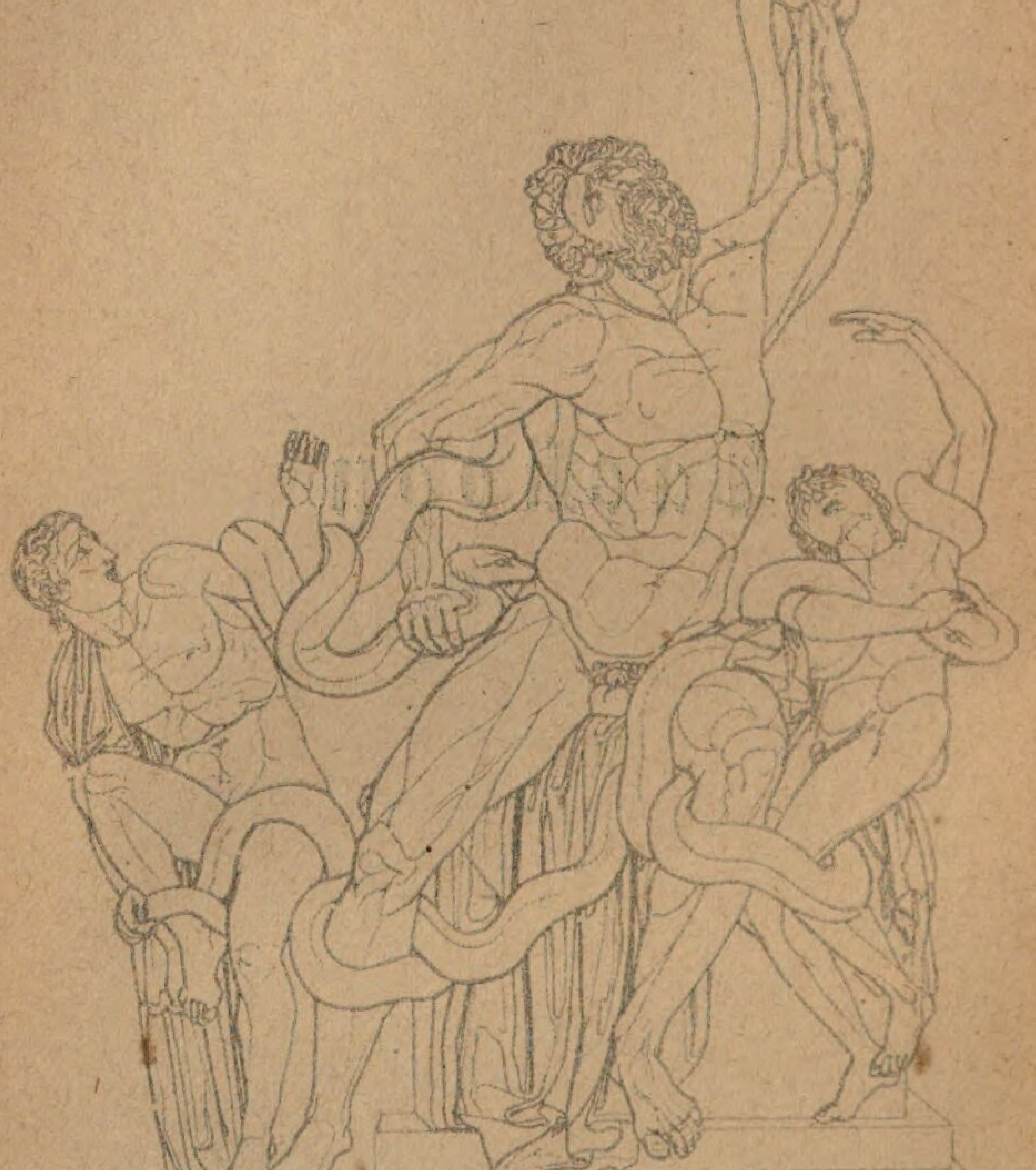
Laokoon.

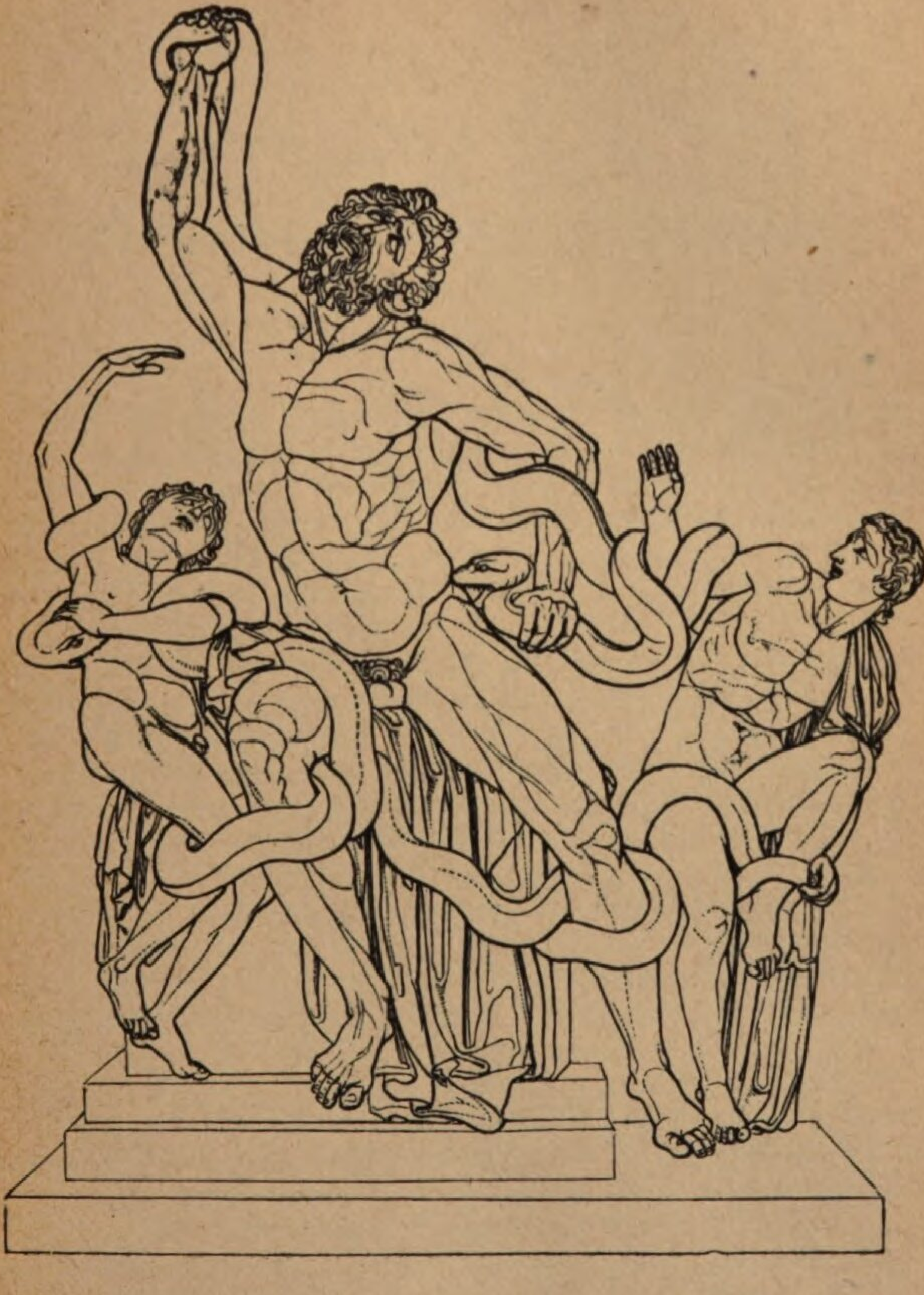
Berlin.

Gustav Hempel.

Druck von G. Bernstein in Berlin.

Laokoon





Einleitende Vorbemerkungen des Herausgebers.

Als Lessing im November 1760 nach Breslau ging und die Stelle eines Gouvernements-Secretairs bei dem General von Tauentzien übernahm, betrachteten ihn seine Berliner Freunde als verloren für seine eigentliche Lebensbestimmung. Aber „er spann," wie er damals in sein Tagebuch schrieb, „sich nur eine Zeit lang als ein häßlicher Wurm ein, um wieder als ein glänzender Vogel an das Licht kommen zu können." Während der fünf Jahre seines Aufenthalts in Breslau schien er allerdings vom literarischen Schauplatze verschwunden, und doch war gerade diese Lebensperiode für seine Entwickelung und Ausbildung von der größten Tragweite.

Seine Amtsgeschäfte nahmen freilich seine Zeit vielfach in Anspruch, und es ist ja auch bekannt genug, daß er sich den gesellschaftlichen Zerstreuungen der militairischen Kreise, in welche ihn seine dienstliche Stellung führte, nicht entzog; aber der Einblick in das damalige aufgeregte Kriegsleben, die thätige Theilnahme an den wichtigsten Geschäften seines ihm mit vollem Vertrauen zugethanen Chefs, die Bekanntschaft mit bedeutenden und verschiedenartigen Personen erweiterten seinen Lebenshorizont und ermöglichten ihm Welt- und Menschenkenntniß in viel großartigerm Maßstabe als seine bisherigen Literatenverhältnisse. Hier war er auch zum ersten Male von der Sorge für das tägliche Brod befreit und konnte seine Mußestunden in voller Freiheit seinen wissenschaftlichen Studien und dichterischen Arbeiten widmen, ohne „daß der Druckerjunge von Morgen bis Abend seine Thür um Manuscript belagerte". Und Lessing wußte diese behagliche Seelenstimmung zu benutzen; denn hier vertiefte er sich in das Studium Spinoza's und gewann dadurch die Grundlage für seinen

philosophischen Standpunkt; hier begannen bereits seine Studien der Kirchenväter zur wissenschaftlichen Erkenntniß der ältesten Entwickelungs-Geschichte der christlichen Kirche, die im letzten Abschnitte seines Lebens auf eine so eigenthümliche Weise eine Verwerthung finden sollten; hier dichtete er sein Meister-Lustspiel „Minna von Barnhelm"; hier entwarf und vollendete er den „Laokoon".

II.

Wer hat nicht vom Trojanischen Kriege gehört, und wer kennt nicht die List des erfindungsreichen Odysseus vom hölzernen Riesenpferde, welches die Griechen bei ihrem trügerischen Abzuge nach der Insel Tenedos vor Troja's Mauern zurückgelassen hatten?

Laokoon, der Priester des Poseidon, warnte die zur Friedensfeier am Meeresstrande versammelten Troer vor dem seitdem sprüchwörtlich gewordenen „Danaer-Geschenk"; aber die Götter, welche Ilium's Verderben beschlossen hatten, sandten zwei Schlangen aus dem Meere, welche den treuen Warner umstrickten und ihn sammt seinen Söhnen erwürgten.

Dieser althellenischen Sage entnahmen die drei rhodischen Bildhauer Agesander, Polydorus und Athenodorus den Stoff für die Laokoonsgruppe, welche, wenn auch nicht der Blüthezeit hellenischer Kunst angehörend, im Alterthum hochberühmt war und den Palast des Römischen Kaisers Titus schmückte. Als Felix de Fredis, der Besitzer eines Weinbergs in der Nähe der alten Titus-Thermen, 1506 das Kunstwerk wiederfand, versetzte es Papst Julius II. in die vaticanische Sammlung. Michel Angelo nannte es il portento del arte*), und namentlich seit Winckelmann haben die größten Kunstgelehrten und die tiefsten Denker dasselbe zum Gegenstande ihrer Untersuchung gemacht.

Daß Lessing seinem ästhetischen Kunst-Kanon den Titel „Laokoon" gab, findet darin sein Motiv, daß er seine Erörterungen über die Gesetze der Kunst an Winckelmann's Vergleichung der Laokoonsgruppe mit der in Virgil's Aeneide enthaltenen Schilderung des Hergangs anknüpfte und sie zum Ausgangspunkte seiner Untersuchungen wählte. Denn der Zauber der Lessingschen Schriften liegt bezüglich der Form vorzugsweise

*) Wunderwerk der Kunst.

in der ächt künstlerischen Weise der Behandlung seines Gegenstandes, in dem scheinbar zufälligen Aufgreifen irgend eines Thema's und seiner von aller Eintönigkeit und Systematisirung freien Weiter-Entwickelung.

Wieland sagt in seiner Erläuterung der an die Pisonen gerichteten Horazischen Epistel de arte poetica, aus der die frühern Interpreten bald eine vollständige Poetik, bald eine Theorie der dramatischen Kunst, bald eine Beurtheilung des Römischen Drama's hatten machen wollen und durch die Anlegung dieses falschen Maßstabs natürlich zu schiefen Urtheilen gekommen waren: Der Gang, den Horaz in diesem poetischen Discurs nehme, habe das Ansehn eines Spaziergangs, bei dem man keinen andern Zweck habe, als zu gehen; wo ein kleiner Abweg nichts bedeute, und man hier bei einer schönen Aussicht stille stehe, dort seitwärts ablenke, um eine Blume zu pflücken oder die Kühlung eines schattenreichen Baumes zu genießen; wo immer der nächste Gegenstand, der in die Augen falle, das Gespräch fortführe, und man doch am Ende, ohne zu wissen wie, sich auf einmal da befinde, wohin man wolle.

Genau so ist die Methode Lessing's, der sich im Anfang des zwanzigsten Kapitels des Laokoon selbst mit einem solchen Spaziergänger, der kaum einen Weg zu haben scheine, vergleicht. —

III.

Seitdem Poesie und die bildenden Künste Gegenstand der Reflexion und der Philosophie wurden, war das gemeinsame Band, welches sie in ihrer Wirkung auf den menschlichen Geist verknüpfte, den Denkern nicht entgangen, und schon in Hellas, der Geburtsstätte der Philosophie des Schönen und der Künste, setzten Plato und Aristoteles dasselbe in die Nachahmung. Abgesehen von Begründung einer Rangordnung der Künste in Betreff ihres sittlichen Werthes und ihrer Wirkung, theilte Aristoteles sogar die Künste in vollkommen und weniger vollkommen nachahmende ein. Aber das Alterthum erhielt sich das Bewußtsein von der wesentlichen Verschiedenheit der Mittel lebendig, welche im Bereiche jeder einzelnen Kunst lagen.

Zu Lessing's Zeit herrschte dagegen eine vollständige Vermischung der Gebiete der bildenden Künste und der Poesie, und die heillose Verwirrung gipfelte in dem Satze von Ludwig Dolce:

„daß ein guter Dichter auch ein guter Maler sein müsse" — einem Satze, der Lessing im Laokoon Veranlassung giebt, die Schilderung des Ariost von der bezaubernden Alcina (einschließlich ihrer Proportionen und ihres Colorits), welche Dolce allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau empfohlen, allen Dichtern als lehrreichste Warnung zu empfehlen, „was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen".

In England hatten bedeutende Schriftsteller, wie Addison und Spence, auf solche Vermischung hingearbeitet; ja, in Frankreich hatte Graf Caylus gradezu die Brauchbarkeit für den Maler zum Probirstein der Dichter gemacht und ihren Werth nach der Anzahl der Gemälde bestimmt, welche sie dem Artisten bieten. — Auf dem deutschen Parnaß huldigte Alles damals dem Idol der poetischen Malerei; man denke z. B. nur an die malende Poesie in Kleist's „Frühling".

In diesem chaotischen Dunkel wurde Lessing, dessen Streben vermöge seiner Geistes-Eigenthümlichkeit stets darauf gerichtet war, jede Verwirrung und Verdunkelung in wissenschaftlichen Begriffen zu entdecken, an einander stoßende Geistesgebiete streng abzugrenzen und dadurch für die Erkenntniß des Wahren und Schönen den Weg anzubahnen, zum Leitstern für den schwankenden Geschmack Seinem Scharfblick war es vorbehalten, aus dem Wesen der Kunst im Allgemeinen die jeder einzelnen Kunst eigenthümlichen Gesetze zu construiren und zu fixiren.

Leider besitzen wir von dem „Laokoon", der sich diese Aufgabe stellte und in drei Theilen das gesammte Kunstgebiet umfassen sollte, nur den ersten Theil, und die in Lessing's Nachlaß aufgefundenen fragmentarischen Bemerkungen können uns für das Fehlende nicht entschädigen; aber auch in seiner Torso-Gestalt ist Lessing's „Laokoon" der Stolz und die Zierde der deutschen Literatur.

IV.

Die bereits als Ausgangspunkt erwähnte, in Winckelmann's Schrift „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" enthaltene, zu Ungunsten Virgil's ausgefallene Vergleichung der Laokoonsgruppe mit der correspondirenden Erzählung in der Aeneide benutzte Lessing zunächst, um, gegenüber der leidenschaftlichen Begeisterung Winckelmann's und seines Kreises für die bildende Kunst, der Poesie, nach oft ein-

seitiger Vergleichung mit der Plastik und Malerei, zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen. Er entwickelte, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei, und daß daher die Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch häßliche Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen, von den alten Künstlern entweder gar nicht dargestellt oder auf geringere Grade, in denen sie noch eines Maßes von Schönheit fähig wären, heruntergesetzt worden seien; so habe Wuth und Verzweiflung keines ihrer Werke geschändet, Jammer sei in Betrübniß gemildert, und der Zorn des Blitze schleudernden Jupiter's des Dichters vom Künstler auf Ernst herabgesetzt worden. Virgil wie die Plastiker der Laokoonsgruppe hätten Beide nur das gethan, was ihrer Kunst gemäß sei. Denn das Gebiet des Darstellbaren sei für den Dichter sehr viel größer als für den Plastiker. Die Dichtkunst kennt keine Schranken der Zeit, während die bildende Kunst nur einen einzelnen Moment aufzufassen vermag, und in diesen, der nicht fruchtbar genug gewählt werden kann, Alles dergestalt concentriren muß, daß der Beschauer aus der zum Bilde erstarrten Bewegung auf die Handlung der Vergangenheit und auf die nächste Zukunft schließen kann. Der durch diese Rücksichten nicht eingeengte Dichter kann durch Vorhergehendes vorbereiten, durch Nachfolgendes mildern, und dadurch wird ihm Vieles darstellbar, was das Gesetz der Schönheit dem Plastiker verbietet. Und welcher Vortheil liegt für den Dichter darin, daß bei ihm ein Gewand kein Gewand ist und nichts verdeckt! Virgil's Laokoon ist im priesterlichen Ornate, und es verstärkt die Wirkung, daß selbst dies Zeichen seiner Würde, welches ihm überall Ansehn und Verehrung verschafft, ihn vor dem Verderben nicht schützt; in der Gruppe ist Laokoon mit seinen beiden Söhnen völlig nackend, was wiederum ein nothwendiges Ergebniß des innern Wesens der bildenden Kunst ist.

Im weitern Verlaufe führt Lessing mit mathematisch zwingenden Schlußfolgerungen zu dem Resultat: Der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst sind Körper, und die Handlungen müssen aus deren Beschaffenheit errathen werden; dagegen der eigentliche Gegenstand der Poesie sind Handlungen, und der Dichter soll daher die Körper nicht schildern, sondern soll ihre Beschaffenheit durch Handlungen andeuten.

Die den Homerischen Gesängen entnommenen Beispiele weisen schlagend die Richtigkeit dieser Sätze nach: Homer malte z. B. nicht den Schild des Achill als einen fertig vollendeten, sondern als einen werdenden, und machte dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung. Wir sehen nicht den Schild, sondern den Hephästos, der den Schild verfertigt. Der göttliche Meister tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eins nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis Alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen. —

Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowol, wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. — Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung, Stück vor Stück, umthun: das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein Anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen. — Dies nennt Lessing den Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende der körperlichen Gegenstände in ein wirklich Successives zu verwandeln. —

Was hierdurch die Poesie im Vergleich zu den bildenden Künsten verliert, wird ihr reichlich auf anderm Wege ersetzt; denn der Dichter kann die Schönheit auch durch die von ihr ausgehende W i r k u n g zeigen. Lessing erinnert hier an die Stelle der Iliade, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt: „Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Thränen kostet“.

Ja, die Poesie kann sogar das Häßliche in ihre Schilderungen aufnehmen, und thut es mit Erfolg. Der Dichter konnte einen Thersites zeichnen, ein Maler oder Bildhauer wird ihn nicht zum Vorwurf seiner Kunst wählen. —

In höchst bedeutsamer Weise geißelt Lessing auch den Lieblingsfehler der neuern Dichter in Bezug auf die Sinnbilder: Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: „Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen," — warum soll er hinzusetzen: „Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich?" — Ebenso ist es bei den moralischen Wesen und personificirten Tugenden: Wenn der Dichter Abstracta personificirt, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt. Dem Künstler fehlen diese Mittel; er muß also seinen personificirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden, und welche sie zu allegorischen Figuren machen. Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andre, an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorischen Wesen, sondern blos personificirte Abstracta. — Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden; denn er kann sich durch nichts Anderes verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß? Daher sollen die Dichter die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthum machen und müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern ausziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen; bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe. —

Diese Sätze und unwiderleglichen Gesetze, welche in Lessing's Hand Bomben waren, die ihr vernichtendes Feuer in die Zelte der in Schönseligkeit und Selbstbeschaulichkeit tändelnden Lyriker warfen, sind durch die Pietät, mit welcher die aufstrebende Generation unserer Literatur-Heroen sie befolgt hat, zum unschätzbaren Gewinn für unsere Poesie geworden. Dadurch, daß Lessing für die Poesie „Handlung" verlangte, eroberte er den

großen poetischen Gattungen und den großen Stoffen den Boden. Man lese in Goethe's „Wahrheit und Dichtung“ nach, um eine Ahnung zu haben, welche Wirkung Lessing's „Laokoon“ auf die damalige Zeit ausübte, und was insbesondere Goethe dem Werke verdankte; man lese Schiller's Aufsatz „Ueber Anmuth und Würde“, in dem auf der Basis des Lessingschen Begriffs der „Schönheit in Bewegung“ so herrlich weiter gebaut ist.

Laokoon

oder

Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie.

Ὑλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατα Π. ἠ κατα Σ. ἐνδ.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Erster Theil.

Vorrede.

Der Erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein Zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Handlungen, auf Gedanken sowol als auf Formen.

Ein Dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das Erste war der Liebhaber, das Zweite der Philosoph, das Dritte der Kunstrichter.

Jene Beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlornen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit

wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten, sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wol in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwol übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowol in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (Ὑλῃ και τροποις μιμησεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei, bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; Alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem Einen oder dem Andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen

Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze. Sie sind zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lectüre als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung Alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik Gesner's Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowol in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres," sagt er,[1]) „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so

1) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon's, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,[2]) daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φευ, ἀτατται, ὢ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich ebenso lange dauern lassen als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homer's verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut,[3]) nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[4])

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

---

2) Brumoy Théâtre des Grecs T. II. p. 89.
3) Iliad. E. v. 343. Ἡ δε μεγα ἰαχουσα —
4) Iliad. E. v. 859.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde, noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths.[5]) Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket und dem Steine weder seine Klarheit, noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle, fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben.[6]) Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας*. „Er verbietet ihnen zu weinen," sagt die Dacier, „weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen." Wohl;

---

5) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

6) Iliad. H. v. 421.

doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν*, läßt er an einem andern Orte [7]) den verständigen Sohn des weisen Nestor's sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter [8]) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affect, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft so wie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demungeachtet

---

7) Odyss. Δ. v. 195.
8) Chataubrun.

der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie blos auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird Dich malen wollen, da Dich Niemand sehen will?" sagt ein alter Epigrammatist [1]) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich; ich will Dich doch malen. Mag Dich schon Niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es Dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen

---

1) Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am Liebsten ausdrückte,[2]) lebte in der verächtlichsten Armuth.[3]) Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter mit allem den Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,[4]) des Kothmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hilfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[5]) gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi, den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine

---

2) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.). Herr Boden will zwar in dieser Stelle, anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica Comment. I. p. XIII). Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurückzubehalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn, über den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen und hieß nur darum vor allen Andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

3) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

4) Plinius lib. XXX. sect. 37. Edit. Hard.

5) De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzet.[6]) Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexander's des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit,[7]) und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende

---

6) Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

7) Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται*; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wol haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte blos festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget nothwendig, daß alles Andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.[8])

8) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und Andere gedenken, man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numism. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler „etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig „von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen „Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den „unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem „Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht „gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein Wenig zugeschüret. In einem von diesen „Basreliefs bei dem Bellori (in den Admirandis) sieht man zwei Weiber, die mit „der Althäa am Altare stehen und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn „wer sonst als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß „sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der „Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, „unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Viel-

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt Dieser, [9]) in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzwei-

---

„leicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr „Gebet richtete und, vornehmlich jetzt zu richten, alle Ursache hatte rc." — Durch solche Wendungen kann man aus Allem Alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461.):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werkes, erkenne ich die Furie ebenso wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleager's selbst sein (Metamorph. l. c. v. 515.).

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiq. expl. T. I. p. 162.), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das Eine noch das Andere sind. Auch Montfaucon's übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellenbogen stützet, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleager's war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldigerweise veranlaßt hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

9) Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

felte. Er bekannte dadurch, sagt Jener,[10]) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affects verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition Beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht, wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern, wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht, weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern, weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon nur in Gedanken den Mund auf und urtheile. Man lasse ihn schreien und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein

---

10) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab.[11]) Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben.[12]) Weit schlechtere Meister, aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst, lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.[13])

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild.[14]) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.[15])

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das

---

11) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

12) Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

13) Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

14) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

15) Eundem, nämlich den Myro, lieset man bei dem Plinius, (libr. XXXIV. sect. 19.) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon,

Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs Erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht blos erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge

---

qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn στιβον κατ᾽ ἀναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner: Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach oder zerstöret das leidende Subject. Wann also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon's vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äußersten Affects am Liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowol erblickt als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig

verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald blos die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über Alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,[1]) der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest Du denn beständig nach dem Blute Deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Creusa da, die Dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit Dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat's urtheilen.[2]) Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet; sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei

1) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)
Αἰει γαρ διψᾳς βρεφεων φονον. ἠ τις Ιησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

2) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

am Lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wol irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgiltige ertheilen. Am Wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgil's Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vor-

bereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien: was kann diese kleine, überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgil's Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier blos ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von Jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht blos einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen blos willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu er-

fordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wol anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie Manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn blos von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein Jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philcktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer

Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls, für sich betrachtet, nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren: völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist.[1]) Man denke sich einen Menschen in

---

1) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 201—205.)

Ἰν᾽ ἀυτος ἠν προσουρος, οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν᾽ ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ᾽ ᾡ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ᾽ ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winshemsche Uebersetzung giebt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst

---

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen als gar keine. Ein großer, vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον οπου καλον οὐκ εἶχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ᾽ οὑ ἀμοιβαιον λογον στεναζων ἀκουσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebensowol Brumoy als unser neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubet." Meine Gründe, warum ich von ihnen Allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß, wenn *κακογειτονα* von *τιν᾽ ἐγχωρων* getrennt werden und ein besonderes Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδε* vor *κακογειτονα* nothwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es ebenso offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehört, und das Komma nach *ἐγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens, ist das wol ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον,* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist, oder

gar nicht gleichgiltig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste, unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an Nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebenso wenig Jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am Stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubet sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation Alles dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft.

---

aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt; so daß die ganzen Worte *οὐδ᾽ ἐχων τιν᾽ ἐγχωρων κακογειτονα* blos durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in *κακογειτων* auch nicht findet, sondern es blos durch fellow-mourner übersetzt:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter: über die Alten triumphiren, und Einer schlug vor, das Chataubrun'sche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.[2])

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht, ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delicatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen Andere nur sehr wenig sympathisiren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.[3]) „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß Jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden

---

2) Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

3) The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

wir ihn gewissermaßen ebensowol als der, den er getroffen. Gleichwol aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu können als er.“ — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles Mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen; wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann; daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das Alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde, am Allerwenigsten aber an der, die er in dem

zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, Alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergetzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, ebenso wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze

und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem Andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das Einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowol auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wie-

derum die schönen Augen ihren Theil daran.[4]) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß Jener ein Halbgott, und Dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen.[5]) Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skeuopoeie*)

---

4) Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.

5) Trach. v. 1088. 89.

— — ὁστις ὡστε παρθενος
Βεβρυχα κλαιων — —

*) In allen bisherigen Ausgaben steht „Skävopoeie" — eine Schreibweise, welche für unsere Augen das Wort bis zur Unverständlichkeit unkenntlich macht. Man erinnere sich, daß früher „e" und „ä" fast unterschiedslos gebraucht wurde (z. E. in verläugnen, drengen), und man dem „u" häufig ein „v" substituirte

und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani, [1]) und von den neuern den Montfaucon [2]) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß Beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebenso wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern Beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können. [3]) Denn als die

---

(wie in Zeus), und wird kein Bedenken haben, daß hier nur die σκευοποιΐα (die Verfertigung der theatralischen Geräthschaften, insbesondere der Kostüme und Masken) gemeint sein kann. Anm. d. Herausgebers.

1) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

2) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

3) Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum

Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Ilium's, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowol nachgeahmet als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgil's Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisander's Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgil's im Geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmoniren, so können sie nicht wol anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber blos die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus [4])

---

ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

4) Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474

nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeugt eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen[5]) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der Erste und Einzige,[6]) welcher

---

5) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

6) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petron's existiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199—224.)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

sowol Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil's gethan haben.

Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen ebenso viel Antheil als ihre Einbildung.)

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Iam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Iacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen ebendieselben, und Verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde, zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil sagt: sanguineae jubae; Petron: liberae jubae luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit aequor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheure, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es blos annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[7])

---

nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war Jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες
Οἰμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη στυγερον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er blos aus seiner Einbildung geschildert und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

7) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour

Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[8]) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge Alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affecte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbe-

---

venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

8) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein, oder das non hat keinen Sinn.

deutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowol als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit und da am Meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

> Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
> Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Demungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Haupttheile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der ebenso oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter Andern aus einem Blatte des Franz Cleyn 9) mit

9) In der prächtigen Ausgabe von Dryden's englischem Virgil. (London 1697, in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein

Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler ebenso sehr als die andre, auf die sie Alle fallen, die sie aber nicht sowol anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgil's Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.[10]) Wenn die

---

so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

10) So urtheilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les Draperies tendres et legères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye, et surprirent

alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiednen Stoffe ebenso gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebenso viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde, sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie

---

Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1]) Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgil's ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne.

---

1) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture. Tome III. p. 513.). De Fontaines verdient es wol nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgil's gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht, blos aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannichfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wol die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?[2]) Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst

2) Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit

arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andern Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jamjam ingentes fletus, lacrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et paene audimus gemitus: vos extulit olim

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoon's zu schrecken? Richardson sagt: Virgil's Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowol Mitleid für ihn als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richard-

---

Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sabolet's, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibet, allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) lieset er vivi; für errant (v. 15.) oram, u. s. w.

son füget hinzu: [3]) die Geschichte des Laokoon solle blos zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte, es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

---

3) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs Reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur Beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch blos willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wol diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das Alles gab dem Dichter sowol als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater ebendasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas Anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuthen. In allem Uebrigen weicht Einer von dem Andern ab, nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz, den Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung; und diejenigen, welche sie demungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses Zweierlei bedeuten. Entweder der Eine macht das Werk des Andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben Beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der Eine entlehnet von dem Andern die Art und Weise, es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst

erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis[1]) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die Römischen Dichter zu erklären und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den Römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.[2]) Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,[3]) auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen und

1) Die erste Ausgabe ist von 1747, die zweite von 1755 und führet den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

2) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

3) Ich sage, es kann sein. Doch wollte ich Zehn gegen Eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild

Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Aus-

---

auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will, Alles, was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese (S. dessen Reisen, deutsche Uebers. S. 249.): „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie Andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedrückt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der classischen Römischen Dichter gebraucht werden können, so kann ich mich nicht enthalten, sie ein Wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Fürs Erste muß ich anmerken, daß blos das Basrelief und die Münze dem Addison wol schwerlich die Stelle des Juvenal's in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wol ein schickliches Emblema auf dem Helme eines Römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs

leger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle Ovid's, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

---

ist, wird manvergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichen Boden zu stellen, so stehet er ein Wenig höher. Das ist es Alles; Schwebendes hat sie außer diesem nicht das Geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es nothwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebenso wenig Zweifel desfalls übrig bliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison ebendieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei Diesem sehr verstellt oder bei Jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ' Οὐλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein ander Mal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wol anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts Anders als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein Mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addison'schen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1) läßt sich nicht die geringste

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifiret und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Aurae verehret haben.[4]) Ich gebe es zu, daß,

---

Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183) das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den von Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißet. Mars pendens wäre alsdann so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius, (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte Römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem bemungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demungeachtet: non liquet.

4) „Ehe ich, sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208.) mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung: Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen, schmachtenden Tone erschollen sein, Jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura ebensowol ein schönes junges Mädchen als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz andres Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurück-

wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der blos das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket.[5]) — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verach-

nehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß **Aura** bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

5) **Iuvenalis Sat. VIII. v. 52—55.**

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Aesopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält als diese Stelle des Juvenal's. „Merkur," erzählet Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiter's und fragte den Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte. Und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr ebenso viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wol der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen obendrein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts thun; denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkur's mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiter's oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiter's und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkur's hingegen war ein schlechter, viereckichter Pfeiler mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersahe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung ebenso natürlich als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich

ten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen, oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zufolge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echion's nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein copiret worden: war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers?[6]) Oder wenn ein anderer Dichter den Vulcan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet, und Hitze röthet?[7]) Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen

---

ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt oder wol noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachme kann ja wol auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

6) Tibullus Eleg. 4. lib. III. — Polymetis Dial. VIII. p. 84.

7) Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. — Polymetis Dial. VIII. p. 81.

Wesen zu machen?[8]) Oder Virgil's pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird?[9]) — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den classischen Schriftstellern weit nach-

---

8) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—746.
It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.
Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt ebenso gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Processionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen. (come in very aptly, if applied to a procession.)" Treffliche Gründe! Und wie Vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifirten Abstracten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisiren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

9) Aeneid. Lib. VIII. v. 725. — Polymetis Dial. XIV. p. 230.

theiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebenso wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist. [10])

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt. [1]) Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid. [2])

---

10) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

1) Polymetis Dial. IX. p. 129.

2) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Cabinet zu Berlin sehen kann [3]) Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkömmt als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebenso oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er sich sowol schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wol natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am Liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am Meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den Römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[4]) Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute für ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die Römischen Artisten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter

3) Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.
4) Polymetis Dial. VI. p. 63.

mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[5]) Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die Römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.“[6])

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheu's ebenso fähig sein muß als der Zuneigung. Was

5) Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

6) Polymetis Dial. VII. p. 74.

Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowol als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter, wilder Gestalt, mit fleckichten Wangen, in verwirrtem Haare die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt, so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. 7)

Eben dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina. 8) —

7) Argonaut. Lib. II. v. 102—106.
8) Thebaid. Lib. V. v, 61—64.

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner auch darum der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet!

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie Beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,[1]) mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln; denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches

1) Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.
Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.
Das Wort tumeant in der letzten ohn einen Zeile scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[2]) so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowol von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt oder, aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil

---

2) Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254.) hat kleine, aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) Ἐβουλετο δε και Ἀλεξανδρος Ἀμμωνος υἱος εἶναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπευδων κερατι. Es war Alexander's ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

sie einander nicht verstehen. Wenn Jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß Dieses oder Jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird Dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden. 3)

---

3) Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte ebenso wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier. Mémoires de l'Academie des Inscript. T. V. p. 48.) Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tab. 151 Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowol als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowol durch schreckliche Gesichtszüge als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keinesweges aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind, nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Carneole in dem Stoßischen Cabinette eine Furie im Laufe, mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der schönen Wiss. V. Band S. 30). Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu Nutze zu machen und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen (Betrachtungen über die Malerei S. 222). Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Maßaura, die Spannheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Iulien p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hecate

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß Alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle.[4]) Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen: verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifiren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,[5]) auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle

---

triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen, ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen, so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbole der Besitzer als freiwillige Werke der Künstler sein.

4) Polymetis Dial. VII. p. 81.

5) Fast. lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
  Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
  Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
  Numinis ingenium terra Sabina tulit.

persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[6]) Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den Römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird.[7]) Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.[8]) Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[9]) Die Jassеer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.[10]) Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand.[11]) Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unter-

---

6) Fast. lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater; Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektor's, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst oder ihrer Bildsäule ausdrücklich unterschieden. Spence muß die Römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

7) Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

8) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuh.

9) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

10) Polyb. Hist. lib. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

11) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta ebenso oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

scheiden können, oder wol gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.[12])

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft," sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte." [1])

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit

---

12) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, και πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas aus ihm, oder Beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Ἑστια* eben dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält." Die Ursache ist ein Wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur oder in dem Namen oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen als ein Tympanum, oder hörte es ein Tympanum nennen und konnte sich nichts Anders dabei gedenken als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget (Ad Tabulam Iliadis p. 334.) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

1) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehn,

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
Uranie —[2])

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[3]) „Es verdienet angemerkt zu werden," sagt er, „daß die Römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der Römischen Kaiser zu Rathe ziehen. —[4]) Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstracta personifiret, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas Anders sind und etwas Anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andere, an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem

2) Statius Theb. VIII. v. 551.
3) Polym. Dial. X. p. 137.
4) Ibid. p. 134.

Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern blos personifirte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts Anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffirungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am Besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am Wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcan's sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch ein-

flechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches.[5])

---

5) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poète ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl; nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln, sondern weil alle Attribute eigentlich für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer," sagt er, „nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien, offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher in einer von seinen Oden dünnbekleidet und in einer andern durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt, (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles Uebrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno.

XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.[1] Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es blos selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr, die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines Jeden Blicke bloßstellet.

1) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. *Π*. v. 681. 82.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu' Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son temps au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am Meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei Weitem nicht so vollkommen charakterisiret, bei Weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie Beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der Eine weiß, der Andere schwarz; Jener schlief, Dieser schien zu schlafen, Beide mit über einander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.) *ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας* lieber übersetzen als mit

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht blos als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts

---

krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Ueber einander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 141.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der Herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheinet diese zu sein: Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson's eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copiret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; Jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften, sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, Jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzählige Mal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem Anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem

Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[2]) Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung', die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[3])

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf Eins seine Personen nicht blos sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde, gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man Beides zusammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei Weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert; und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so

2) Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.
3) Ad Pisones v. 128—30.

selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte und den Künstler in das Feld zurückführte, wo Andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphael's Zeiten anstatt des Ovid's den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publicum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung oder noch über die Bezahlung ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sei; sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, Allen verständlich zu sein, rieth er ihm, die Thaten des Alexander's zu malen, Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido, [4]) ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vor-

4) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

würfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus,[5]) einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen, sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist Alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowol die ganze Folge als auch

5) Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes," sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber Aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la Peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750 Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden, so gehet bei dem Dichter[1]) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft, die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten.

Ἡ δ᾽ ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειη,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ᾽ ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich: wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestor's Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines propor-

1) Iliad. Φ. v. 385. sequ.

tionirt sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτα δ' ἐπεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.²)

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen her-

---

2) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegen einander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' οὐδεος Ἰδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια διεσκιδναντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα — —;

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowol der bescheidenen Größe des Homer's geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehöres fassen konnten.

absetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends Alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget,[3]) müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen, verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen Dieses oder Jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche

---

3) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird Niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ᾽ ἀραρυιαν.* Iliad. E. v. 744), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. N. v. 20), vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. Σ. v. 516—19.)

— — Ἠρχε δ᾽ ἀρα σφιν Ἀρης και Παλλας Ἀθηνη
Ἀμφω χρυσειω, χρυσεια δε ἑιματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Ἀμφις ἀριζηλω· λαοι δ᾽ ὑπολιζονες ἠσαν.

Selbst Ausleger des Homer's, alte sowol als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homer's an der angezogenen Stelle). Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel). Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davon führen, als den Paris von der Venus,[4]) den Idäus vom Neptun,[5]) den Hektor vom Apollo.[6]) Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiret und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: „Ihr müßt ihn Euch als unsichtbar vorstellen!" Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ἠερα τυψε βαθειαν[7]). Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen

4) Iliad. Γ. v. 381.
5) Iliad. E. v. 23.
6) Iliad. Υ. v. 444.
7) Ibid. v. 446.

können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt[8]). In der That aber sind des Achilles Augen hier ebenso wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das Eine und das Andere nur blos hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht blos in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen, sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Theil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden[9]), sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer

---

8) Iliad. Y. v. 321.

9) Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ. v. 282. wo Juno und der Schlaf ἠερα ἑσσαμενω sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' ἐοι, ειτις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Εὑδοντ' ἀθρησειε; — — —

Sie fürchtete sich nicht, von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebensowol, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homer's Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wol aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern blos von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest[1]). Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende, mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen, was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Ἡρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν᾽ ἀνδρων
Ὀψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον,

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto auffsetzet (Iliad. E. v. 845), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

1) Iliad. A. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

Βη δε κατ' Οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Ἐκλαγξαν δ' ἀρ' ὀϊστοι ἐπ' ὠμων χωομενοιο,
Αὐτου κινηθεντος · ὁ δ' ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Ἑζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Οὐρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους·
Αὐταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ' · αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst, und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden, trinkenden Götter [2]). Ein goldner, offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

---

2) Iliad. Δ. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγορoωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσορoωντες.

Das würde ein Apollonius oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben, und Homer bleibt hier ebenso weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget, so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? als das von dem beiderseitigen Angriffe? als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer's keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer's Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein

anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probirsteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen[1]).

Fern sei es, diesem Einfalle auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowol Nationalgeschmack als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wol die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poëm ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich blos von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung

---

1) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs.

mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am Ersten und Leichtesten abstrahiren lassen[2]).

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Dryden's Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischer Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wol nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden blos sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder

---

2) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte Einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.), gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; *Αἱ ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1]) Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend aus einander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der rathpflegenden, zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowol als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein: Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich

1) Iliad. *Δ*. v. 105.

Αὐτικ' ἐσυλα τοξον ἐΰξοον — — — —
Και το μεν εὐ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
᾿Αγκλινας — — — — — — —
Αὐταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἑλετ' ἰον
᾿Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ' ὀδυναων,
Αἶψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
῾Ελκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αὐταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἆλτο δ' ὀϊστος
᾿Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so: Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie, jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur

einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am Begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer's vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer's selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probirsteine des Dichters machen will, um die Manier des Homer's näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere

Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Axen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowol wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, Alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung ebenso viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte. [1])

Ἡβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκε' ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Ἐντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Του δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· αὐταρ ἐπ' ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' ἐβαλε, χρυσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein Anderer würde

---

1) Iliad. E. v. 722—31.

die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen. [2])

— — — Μαλακον δ᾽ ἐνδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ᾽ αὐ μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ᾽ ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Ἀμφι δ᾽ αρ᾽ ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Εἱλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφϑιτον αἰει.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier blos das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte blos *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulcan's; nun glänzt es in den Händen des Jupiter's; nun bemerkt es die Würde Mercur's; nun ist es der Commandostab des kriegerischen Pelops, nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ἡφαιστος καμε τευχων·
Ἡφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αὐταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Ἀργειφοντῃ·
Ἑρμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ᾽ Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ἀτρευς δε ϑνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Θυεστ᾽ Ἀγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Ἀργεϊ παντι ἀνασσειν. [3])

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulcan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände,

2) Iliad. B. v. 43—47.
3) Iliad. B. v. 101—108.

daß einer von den alten Auslegern des Homer's diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulcan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem Einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (Ζευς Κρονιων), ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Mercur (Διακτορῳ Ἀργειφοντῃ) theilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πελοπι πληξιππῳ) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (ποιμην λαων) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαρνι Θυεστῃ) der Weg gebahnet worden, das, was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so Vieles leihen kann. — Doch Dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters blos als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.[4])

---

4) Iliad. A. v. 234—239.

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οὔποτε φυλλα και ὄζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἔλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὖτε μιν υἷες Ἀχαιων
Ἐν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἵ τε θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowol daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulcan's; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener, der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser, bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser, von Einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst Andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht blos da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen, einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken, eine nach der andern, vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[5])

5) Iliad. *Δ*. v. 105—111.

— — — Τοξον ἐΰξοον, ἰξαλου αἰγος
Ἀγριου, ὁν ῥα ποτ᾽ αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ᾽ ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ᾽ εὖ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden Jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht blos auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homer's bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers ebensowol auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insofern sie der Absicht der Poesie am Bequemsten sind. Der Poet will nicht blos verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht blos klar und deutlich sein, hiermit begnügt sich der Prosaist; sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll

immer malen; und nun wollen wir sehen, inwiefern Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken; und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann. [1])

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

---

1) S. des Herrn v. Haller's „Alpen".

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöld'ten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebild'ter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd' und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß Demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu Statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur: wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit Eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit Eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?" [2]) Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, ge-

2) Breitinger's „Kritische Dichtkunst" Th. II. S. 807.

sehen haben. Gleichwol kömmt es hier lediglich nur auf das Letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter; aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexistirende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat und nur auf deutliche und, so viel möglich, vollständige Begriffe gehet, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben; und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.

Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. [3])

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgiltig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. [4])

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein blos malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen. [5]) Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen „Frühling" das Wenigste

3) Georg. lib. III. v. 51 et 79.
4) De A. P. v. 16.
5) Prologue to the Satires. v. 340.
That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehrern deutschen Dichtern gerathen hat: er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. [6])

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowol der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben; doch desto besser, daß sie von der einen ebenso nichtig als von der andern erscheinet.

6) Poétique Française T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten, oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich Einer in des Andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der Eine in des Andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beiden Theilen compensiret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich blos einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphael's macht.[1] „Alle Falten," sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein

---

1) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist, so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im Geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? oder wol gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff oder das hohle Schiff oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα*[2]), runde, eherne, achtspeichichte Räder. Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον*[3]), ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowol als des Malers eigentliche Rechtfertigung

2) Iliad. E. v. 722.
3) Iliad. M. v. 296.

hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts, sondern dieses muß sie rechtfertigen: So wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwol ist der Sinn hier Nichts, und das Gemälde Alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer; ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in ebenso kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln; aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichichten" — — aber „Räder" schleppt hintennach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedne Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichichte". So wissen wir mit Eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist Eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen;

wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei[4]) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wol ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis Alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der Römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie

---

4) Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeihungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeihungen, als Prophezeihungen, verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwol lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das Meiste. [5]) Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulcan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht blos die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

5) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem. (Ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht blos die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulcan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen und alle von ihnen nach der Ordnung geführten Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabili texto Clypei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulcanus selbst thun; sondern er mußte es versparen, bis Alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze Römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von Allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque; alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam. [6])

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet und bestaunet und betastet und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergetzet und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich ebenso viel wissen mußte als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt, so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde Dieses oder etwas Anderes vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt,

6) Aeneid. lib. VIII. v. 447—454.

so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homer's thun. Homer läßt den Vulcan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und Andere gegen das Schild des Homer's machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese Letztern sich manchmal zu weit einlassen und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σακος παντοσε δεδαιδαλμενον*, ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.[1]) Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte, er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar

---

1) — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wol, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt: [2])

Λαοι δ' ειν ἀγορῃ ἐσαν ἀϑροοι· ἐνϑα δε νεικος
Ὠρωρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ἀνδρος ἀποφϑιμενου· ὁ μεν ἐυχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἑλεσϑαι·
Ἀμφω δ' ἱεσϑην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσϑαι.
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Εἱατ' ἐπι ξεστοισι λιϑοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δε δικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυω χρυσοιο ταλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage oder der Abhörung der Zeugen oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowol über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann er-

2) Iliad. Σ. v. 497—508.

rathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn am Aehnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homer's beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wol Alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin; und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[3]) in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebensowol in zwölfe theilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem *ἐν μεν ἐτευξε*, oder *ἐν δε ποιησε*, oder *ἐν δ᾽ ἐτιθει*, oder *ἐν δε ποικιλλε Ἀμφιγυηεις* anfängt.[4]) Wo diese Eingangs-

---

8) v. 509—540.

4) Das erste fängt an mit der 483ten Zeile und gehet bis zur 489ten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605, und das zehnte von 606—608. Blos das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, *ἐν δε δυω ποιησε πολεις*, und aus der Be-

worte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß Alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur blos die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Contrast, Perspectiv, die drei Einheiten, Alles fand er darin auf das Beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter, glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowol an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten als vielmehr das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich Niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homer's Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht blos deswegen, weil es ein Plinius oder so Einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von

---

schaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde sein muß.

welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen,[5]) waren offenbar ohne alle Perspectiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet.[6]) „Homer," sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspectiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., daß die Kundschafter ein Wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspectivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspectiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen

---

5) Phocic. cap. XXV—XXXI.

6) Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspective (Perspective aërienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

als die vordersten und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homer's annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthigerweise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch, als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanum's so häufige und mannichfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde.[7]

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmann's versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.[8]

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der

---

7) Betrachtungen über die Malerei S. 185.
8) Geschrieben im Jahr 1763.

eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt. Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwol ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:[1])

---

1) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Portrait des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden. De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epîtres d'Ovide T. II. p. 361) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein Wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Maal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wol nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theiles halte ich das Wort nota hier für verfälscht und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen μεσοφρυον und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, Andern nicht. (Iunius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die

Ἠν ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρουστατη,
Εὐπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ἑλικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρουν,
Ἐβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ὡς εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ἑλενην χρηματιζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn

---

Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte. (Od. 28.)

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Ἐχετω δ᾽ ὁπως ἐκεινη
Το λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wol sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünschet sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter lacertorum morae so viel als juncturae. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigne Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert:[2])

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga ed annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,

---

2) Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Elfenbein. Unter zwei schwarzen, äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne, sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Elfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet.“ (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen.“ — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.)

E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Monstran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin della persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: Einige lobten das Werk, Andere den Meister des Werks. Das Lob des Einen ist also nicht allezeit auch das Lob des Andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des

Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;[3]) ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben Beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe blos auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am Besten ausdrücken können, durch Worte gerade am Schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiret, vollkommen verstanden zu haben dadurch beweiset.[4]) Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Coloristen, als einen Tizian zeigen.[5]) Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget.[6]) Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

---

3) (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 175.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell'Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

4) (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

5) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

6) (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo

das Profil jener alten griechischen und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.[7]) Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im Geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte, anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

---

del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

7) (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. [8])

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „Da Du sie nicht schön malen können, hast Du sie reich gemalt," so würde Virgil antworten: „Es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon's nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll's zergliedert. [9]) Die Wendung, die er dabei nimmt, macht Alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπεχει· βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathyll's ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem

8) Aeneid. IV. v. 136.
9) Od. XXVIII. XXIX.

Mercur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus, bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

> *Μετα δε προσωπον ἐστω,*
> *Τον Ἀδωνιδος παρελθων,*
> *Ἐλεφαντινος τραχηλος·*
> *Μεταμαζιον δε ποιει*
> *Διδυμας τε χειρας Ἑρμου,*
> *Πολυδευκεος δε μηρους,*
> *Διονυσιην δε νηδυν — —*
> *Τον Ἀπολλωνα δε τουτον*
> *Καθελων, ποιει Βαθυλλον.*

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler.[10]) Was heißt aber dieses sonst als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist, daß die Poesie stammelt, und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1]) und schönes Haar[2]) gehabt; eben der Dichter weiß demungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der Alles

---

10) *Εἰκονες* §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

1) Iliad. *Γ*. v. 121.

2) Ibid. v. 319.

weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und Einer sprach zu den Andern: [3])

> Οὐ νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιους
> Τοιῃδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
> Αἰνως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und Ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeiget:

> Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
> Forma papillarum quam fuit apta premi!
> Quam castigato planus sub pectore venter!
> Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns über-

---

3) Ibid. v. 156—58.

haupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzücket, nicht, weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger, weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedränget, weit mehr thun würden als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερου δ'ἐσω γενειου,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken lass' alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Ründung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das *ἐσω* scheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er nichts.

Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird; der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homer's, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten, gekrönet zu werden.

Denn so wie der weise Dichter 'uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte. [1])

Man vergleiche hiermit wundershalber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homer's vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel

1) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περι λογων ἐξετασεως.

oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; Jenes würde kühner lassen, Eines aber ist so schicklich wie das Andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt, nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ᾽, ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ᾽ ἡμιν τεκεεσσι τ᾽ ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier hat den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτικα δ᾽ ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ὡρματ᾽ ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum ersten Mal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionirten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte,

und er nennet den Schleier blos als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit: das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[2]) Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt, und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.[3]) Handlungen

2) Fabricii Biblioth. Graec. Lib. II. cap. 6. p. 345.

3) Plinius sagt von dem Apelles: (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen: (Odyss. Z. v. 102—106.)

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα
Ἢ κατα Τηΰγετον περιμηκετον, ἢ Ἐρυμανθον
Τερπομενη καπροισι και ὠκειῃς ἐλαφοισι·

aber aus dem Homer zu malen, blos weil sie eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein, und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden

---

Τῃ δε ϑ' ἁμα Νυμφαι, κουραι Διος Αἰγιοχοιο,
Ἀγρονομοι παιζουσι· — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium oder etwas Aehnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ungefähr hätte. Dem *παιζουσι* beim Homer würde saltantium am Nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 497. 98.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil. or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of *παιζειν*, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierlichen Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein, zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? zu ihrer eignen? oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt: (Od. IV. lib. I.)

Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem Einen sowol als in dem Andern harmoniren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen: [4])

Ἠ, και κυανεῃσιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀθανατοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ὀλυμπον·

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und ebenso erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi [5]) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt, [6]) und nach ebendemselben war

---

4) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

5) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

6) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

Pythagoras Leontinus der Erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat.[7]) Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt.[8]) „Dieser Apollo," sagt er, „und der Antinous sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Theile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten italienischen Maler, scheinet eben dieser Meinung gewesen zu sein; sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzo in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönet, das völlige Verhältniß des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Copie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urtheilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß

---

7) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

8) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

es ein erhabenes Ansehen giebt, welches blos aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:[9])

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Ἀμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Ὀδυσσευς.

„Wann Beide standen, so ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber Beide saßen, war Ulysses der Ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht zu bestimmen, welches Beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht ebensowol gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer's. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem

---

9) Iliad. Γ. v. 210. 211.

Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert.[1]) Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοιον seiner lehrreichen Märchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, Jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete, gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebenso wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter, der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget, die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: Alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φθαρτικον*,

1) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn Th. II. S. 23.

welches Aristoteles[2]) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessiren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon's theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen, und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheinet als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.[3]) Achilles bedauert, die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἡτ᾽ ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Backe und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit Eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige, mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische, knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zücket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen; denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schäd-

2) De Poetica cap. V.
3) Paralipom. lib. I. v. 720—778.

liche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare: Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, daß Jener bei Weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket als Dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre: 4)

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen: 5)

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:

---

4) King Lear Act. I. Sc. VI.
5) The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter [1]) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Uebel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Ebendieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Uebereinstimmung und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem

1) Briefe, die neueste Literatur betreffend. Th. V. S. 102.

wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren und uns blos an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[2]) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαστον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι οὑτος ἐκεινος, daß es Dieses oder Jenes ist. Allein auch hieraus folget zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die

2) De Poetica cap. IV.

schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann, so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht ebensowol wie der Poesie als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue, besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirket nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wol lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge blos abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit;

das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke dieser Meinung ist.[3]) Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften," sagt er,[1]) „können auch außer der Nachahmung in der Natur selbst dem Gemüthe öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein Unmuth lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der

3) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33. et seq.
1) Ebendaselbst S. 103.

Natur noch in der Nachahmung, zu erdenken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebenso wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide," sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber blos durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermaal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche noch dem Geschmacke noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwol ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann, wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten

wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mitbemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wol zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren, oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach: [2])

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφῃρεθη
Ὑπ' ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Ἀπο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ἡσθην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung: Tquassouw und Knonmquaiha, in dem „Kenner“, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie Vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu

2) Nubes, v. 170—174.

erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe, bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens! [3])

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin [4]) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus [5]) das *Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον*; doch mich dünkt, nicht sowol weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein blos ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen, über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ᾽ ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwol sind lange Nägel nicht viel weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen

---

3) The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: „He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose, and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel.“ Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? „She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun; her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer; from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid; the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion.“ Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: „The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy, while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.“

4) *Περι Ὑψους, τμημα η'*, p. 15. edit. T. Fabri.

5) Scut. Hercul. v. 266.

Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αἱμ᾽ ἀπελειβετ᾽ ἐραζε — — —.

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase, und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken, verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige, fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter!“ [6])

ΝΕ. Ὁρω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Οὐδ᾽ ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ᾽ ἀλλ᾽ ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ᾽ ὑποστεγον;
ΝΕ. Αὐτοξυλον γ᾽ ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ᾽ ἀνδρος, και πυρει᾽ ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ἰου, ἰου· και ταυτα γ᾽ ἀλλα θαλπεται
Ῥακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines

(wie es Virgil ausdrückt), [7]) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken? [8])

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

---

6) Philoct. v. 31—39.
7) Aeneid. lib. II. v. 277.
8) Metamorph. VI. v. 387.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unangenehm, wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte: [9])

Hanc (Famem) procul ut vidit — —
— refert mandata Deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Gräuel und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthon's sind, sowol bei ihm als bei dem Kallimachus,[10]) die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon Alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ἑστιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,

---

9) Ibid. lib. VIII. v. 809.
10) Hymn. in Cererem v. 111—116.

Και ταν αἴλουρον, ταν ἔτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ᾽ ὁ τω βασιλῆος ἐνι τριοδοισι καθηστο
Αἰτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren:

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius: [11])

Τυτθον δ᾽ ἠν ἀρα δη ποτ᾽ ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Οὐ κε τις οὐδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Οὐδ᾽ εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Ἀλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαστερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeihen; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeihung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein Wenig zu übertrieben erkennen müßte. [12])

---

11) Argonaut. lib. II. v. 228—233.

12) The Sea-Voyage, Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer

---

jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und Einer drückt gegen den Andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a tempest have I in my stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake;
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see!
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw. I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably.
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stinks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing,
So I can get it down. Why, man,
Poison's a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs!
FRANVILLE. Not for three kingdoms,
If I were master of 'em! Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.
LAMURE. Thou speak'st of paradise;
Or but the snuffs of those healths,
We have lewdly at midnight flang away!
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses!

Doch alles Dieses ist noch Nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring;
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em!
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir!

entsagen würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen, [13]) weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden Einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht blos der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winckelmann's „Geschichte der Kunst des Alterthums" ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses

---

LAMURE. Or but the paper where such a cordial
  Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling glister.
MORILLAR. Hast thou no searcloths left?
  Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
  Thou cut'st from Hugh the sailer's shoulder?
  That would serve now for a most princely banquet.
SURGEON. Ay, if we had it, Gentlemen.
  I flung it over-bord, slave that I was!
LAMURE. A most improvident villain!

13) Richardson, De la Peinture, T. I. p. 74.

Werk gelesen zu haben. Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind, und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die Erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe, — aus den Zeiten Alexander's des Großen.

„Das gütige Schicksal," sagt er,[1]) „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[2]) und Athenodorus aus Rhodus

1) Geschichte der Kunst, S. 347.

2) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der Einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch

gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen und, wie Einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehilfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen Wort haben Andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzet; andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei blos anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklet's Schüler, und Athenodorus, der Gehilfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und ebendieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,[3]) aus Klitor in Arkadien, der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntniß, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet

---

die ältern Ausgaben lesen alle „Polydorus". Herr Winckelmann muß sich in dieser Kleinigkeit blos verschrieben haben.

3) Ἀθηνοδωρος δε και Δαμιας — οὑτοι δε Ἀρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.

ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis,[4]) die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleichgeschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt und ließe sich aus nichts schließen als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht ebensowol in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoon's würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoon's gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen, so bekenne ich, daß ich für das Letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile:

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher gesprochen und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgendergestalt fort: [5]) **Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum,**

---

4) **Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.**
5) **Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.**

quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am Unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemon's, so wie des Aphrodisius Trallianus ebenso unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wol nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor;[6]) allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des Erstern zu Koronea in Böotien sahe, „ἀγαλμα ἀρχαιον,“ welche Benennung er nur

6) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduin's zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus mit den Uebrigen unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet, so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf Jene durch ein „Similiter“ übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält, wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem „Gleichergestalt“ thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses „Similiter“ nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da Keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, Alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläuftig gewesen wäre (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt), so wären ihre sämmtlichen Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoon's, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoon's erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas

und Kalliteles, eines Timokles und Timarchides oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.[7]) Herr Winckelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne.[8]) Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoon's unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden, so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland eben so wenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben; und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt,[9]) die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoon's sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den

7) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.
8) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 331.
9) Plinius l. c. p. 727.

Laokoon des Virgil's durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht können so leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt? [10]) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: [11]) ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet, so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoon's unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese: [1])

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal Alexander Albani im Jahre 1717 in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase*) entdeckt, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man jetzt Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

---

10) Ad vers. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad vers. 183. lib. XI. Man dürfte also wol nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

11) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

1) Geschichte der Kunst, Th. II. S. 347.

*) In Winckelmann's Gesch. d. K. stehen hier noch die Worte „einer Statue".
Anm. d. Her.

(Athanodorus, des Agesander's Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht). Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesander's Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein Anderer sein als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort „gemacht" in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich ἐποιησε, fecit; er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, ἐποιει, faciebat."

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein Anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoon's gedenket. Athenodorus und Athanodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das Erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesander's gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung[2]).

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποιει durch ἐποιησε) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homer's Αρχελαος ἐποιησε? Auf der bekannten Vase zu Gaeta Σαλπιων ἐποιησε?[3]) u. s. w.

Herr Winckelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als

2) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

3) Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.) zu Rathe.

ich? Aber," wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen, es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern blos das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am Besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich ein Wenig aufgehalten, und sagt:[4]) Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS, tanquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte, auf die Worte des Plinius, „pingendi fingendique conditoribus," aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, „pingendi fingendique conditores," ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandten, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nach-

[4]) Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

folger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoon's ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet, nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklet's, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehilfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklet's und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat,[5]) so kann Athenodorus,

5) Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet (Lib. XXXV. sect. 39): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit ἐνέκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa, so ist es offenbar, daß er dieses ἐνέκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen, so hätte es sich wol der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect.10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe, cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn

von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demungeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

---

wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: Ὁ ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte blos bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des γραφειν, ἐνκαιειν gebraucht hätte, würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte „cujus supra caput tabula bigae dependet“ können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwa, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden, so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine πτυχιον. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wol auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse: tabula, tabella, erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Correctur, ich bekenne es, ist ein Wenig kühn. Muß man denn auch Alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das Letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das Erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen: wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποιησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexander's des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig, von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich, und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den Uebrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestire ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir Alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige," sagt Herr Winckelmann,[1]) „machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco oder mit einer Scheibe von Metall wirft; und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und

1) Gesch. der Kunst, Th. II. S. 394.

ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das Aeußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor Etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat. Den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermuthlich niemals widerfahren, und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist ebenso wenig ein Fechter als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich errieth: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn[2]: Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

---

2) Cap. I.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein; aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu, [3]) scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammen gehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum

---

3) So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863):

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Glossator des Barth's durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halieut. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein Jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf; und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einige Mal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst ebenso wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowol Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das blos Mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen.“ Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei: *Ὡς δ᾽ ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, ουκ ἀν λαθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian;[1])

1) *Περι Ὑψους, τμημα ιδ΄.* Edit. T. Fabri p. 36. 39.

„οὐδ' ὅτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια. Und wiederum: Οὐ μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερέκπτωσιν, και παντη το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες. Nur Junius schiebt anstatt der Beredsamkeit die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte:[2]) Praesertim cum Poëticae phantasiae finis sit ἐκπληξις, Pictoriae vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. s. w. Sehr wohl: Longin's Worte, aber nicht Longin's Sinn.

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenso gegangen sein: „Alle Handlungen," sagt er,[3]) „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort und vielleicht, wie die Stelle des Longin's zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[4]) Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἶδος ἐν τοις παθητικοις, ὅπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει. Ja, ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der „Geschichte der Kunst" blos daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vor-

---

2) De Pictura Vet., lib. I. cap. 4. p. 33.
3) Von der Nachahmung der griech. Werke ꝛc., S. 23.
4) Τμημα β'.

zügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können, so führet er unter Anderm auch dieses an:[5]) „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wageschalen; er hieß Parthenius." Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenal's, auf die er sich desfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davonzubringen: daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mit sammt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er und sagt unter Anderm:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal Anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wol nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja," fährt Herr Winckelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch Dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset: aus dem Leben des Homer's vom Herodotus. Denn hier werden

5) Geschichte der Kunst, Th. I. S. 136.

zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homer's Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:[6] *Ἀπεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὅς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προςελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοιςδε.*

Αἱας δ᾽ ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὅ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ᾽ ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι ὀικια ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will: der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homer's Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt.[7]

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.[8]

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.[9]

---

6) Herodotus, De Vita Homeri, p. 756 Edit. Wessel.

7) Gesch. der Kunst, Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus, lib. XII. p. 543.

8) Gesch. der Kunst, Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

9) Gesch. der Kunst, Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt, sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicherweise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schließt: Hae fuere sententiae,

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundel'schen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendaselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III., ebendasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig, in der Stelle des Plutarch's, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öfter, Aphepsion als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundel'schen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise: im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimon's Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der Erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt, sondern um die Tropäen nach dem Salaminischen Siege, und auch nur nach Einigen nackend, nach Andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Anhang.

Materialien, Entwürfe und Notizen

den Laokoon betreffend

aus

Lessing's handschriftlichem Nachlaß.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Schon zur Zeit, als Lachmann seine Ausgabe der Werke Lessing's ankündigte, hoffte man durch diesen großen Kritiker und Gelehrten eine Frage endgiltig entschieden zu sehen, welche seit Lessing's Tode viele Gemüther und Federn beschäftigt hatte: — wir meinen die Nachlaß-Frage, insbesondere bezüglich des Laokoon. Man weiß, daß Lessing dieses Werk ursprünglich auf drei Theile angelegt hatte, von denen nur der erste (1766) erschienen ist. Nach Lessing's allzu frühem Tode gab dessen Bruder, Karl Gotthelf Lessing, eine „neue vermehrte Auflage" des Laokoon (1788) heraus. Die Vermehrung bestand in der Hinzufügung einiger Fragmente aus den hinterlassenen Papieren, und man war nach der Vorrede Karl Lessing's zu der Annahme berechtigt, daß dieser sogenannte Anhang alles Wesentliche, was noch in Bezug auf den Laokoon im Nachlasse vorhanden, enthalte, zumal nachdem der dritte Herausgeber des Laokoon, J. J. Eschenburg, der im zehnten Theil der sämmtlichen Schriften Lessing's (Berlin, 1792) den Nachlaß von Neuem edirte, genau dieselben Stücke mit der Bemerkung brachte: „Dieser Anhang enthält Alles, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung desselben vorfand."

Insofern sowol Karl Lessing als Eschenburg lediglich von den Stücken „zur Fortsetzung des Laokoon" reden, läßt sich, da allerdings wenig mehr „zur Fortsetzung" vorhanden, im Allgemeinen nichts dagegen einwenden, obgleich eigentlich erst der von Lachmann zuerst veröffentlichte Plan des ganzen Werkes (unten unter No. 3 abgedruckt) über die beabsichtigte Anlage und den Umfang des Ganzen wesentliche Aufklärung giebt. Aber in allgemeiner Bezugnahme auf den ganzen Laokoon überhaupt war die Annahme,

der Nachlaß Lessing's enthalte nichts Ungedrucktes mehr von allgemeinem Interesse, eine irrige.

Ein weiterer Irrthum mußte aus der Anordnung erwachsen, welche Karl Lessing und nach ihm Eschenburg den hinterlassenen Fragmenten gegeben. In die skizzenhafte Disposition, welche von Lessing selbst: „II. Theil" überschrieben ist und von uns unten unter No. 4 mitgetheilt wird, hat nämlich Karl Lessing, eigenmächtig redigirend, eine Reihe der vorhandenen Bruchstücke ganz oder theilweise in einzelne Abschnitte eingefügt, und so aus den zerstreuten Fragmenten künstlich ein zusammenhängendes Ganzes zu machen sich bestrebt, indem er, unter Zugrundelegung der Inhalts-Disposition zum „II. Theil" eine ganze Reihe einzeln geschriebener Stücke dort einschaltete, wo sie ihm zu passen schienen, so daß einzelne Abschnitte dieser Nummer nur als kurze Skizzen, andere dagegen als lange Ausführungen erscheinen, und daß also der Irrthum entsteht, als habe Lessing zum zweiten Theil des Laokoon ganze Abschnitte schon ausgearbeitet hinterlassen. So sind in dieser Nummer 4, welche wir genau in der Gestalt geben, wie sie sich in Lessing's Papieren findet, von Lessing's Bruder ganz oder theilweise zwischengeschoben die in Lessing's Papieren ganz gesondert vorhandenen nachstehenden unter No. 10. 11. 12. 13. 14. von uns mitgetheilten Abschnitte, und zwar einzelne derselben ganz, andere nur theilweise, nämlich:

die	Nummer	10	aus zwei, zwar auf einem und demselben Bogen, aber ganz getrennt geschriebenen Stücken bestehend, als Zusammengehöriges, fortlaufend unter die Rubrik XXXI.
aus	„	11	der Abschnitt „Gemälde beim Milton", im Manuscript drei getrennt geschriebene Seiten bildend, ebenfalls als ungetrenntes Ganzes unter die Rubrik XXXIX.
aus	„	11	der Abschnitt „Blindheit des Milton" unter die Rubrik XL.
die	„	12	unter Abänderung der ersten Zeile unter die Rubrik XLIII.
die	„	13	unter die Rubrik XLV.
die	„	14	„ „ „ XLVI.

Eschenburg druckte diesen Theil wörtlich ebenso ab, nur mit dem Unterschiede, daß er die von Lessing selbst geschriebenen Zahlen, XXX—XLVI, die der Bruder beibehalten, willkürlich mit I—XVII vertauschte. Beide haben auch nicht durch das kleinste äußere

Kennzeichen, — irgend eine Trennungslinie oder dergl. — die von ihnen zusammengesetzten Stücke als einzelne Fragmente bezeichnet. In solcher Gestalt ist aber dieser Nachlaß nicht vorhanden.

Ein dritter Irrthum endlich wurde durch die Ueberschriften veranlaßt, welche Lessing's Bruder seiner Auswahl aus dem Nachlasse gegeben. So lautet z. B. der Generaltitel bei ihm: „Anhang zum Laokoon, bestehend in dem, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung desselben vorgefunden.“ Diese Ueberschrift ist insofern unrichtig, als durchaus nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob auch wirklich alle mitgetheilten Stücke zum zweiten Theile des Laokoon bestimmt, oder ob sie nicht vielleicht schon für den ersten Theil geschrieben waren, aber später verworfen wurden, und was der Möglichkeiten mehr sind. Eschenburg hat denn auch diese Irrung in seiner Ausgabe vermieden, indem er nur den von Karl Lessing bearbeiteten Abschnitt, von dem wir oben gesprochen, also das, was wir nachstehend unter No. 4 und No. 10—14 bringen, als „Hinterlassene Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon“ bezeichnete, die übrigen Stücke aber (allerdings mit Beibehaltung der Ueberschriften, welche Karl Lessing ihnen gegeben) als abgesonderte Theile folgen ließ und so zum Wenigsten eine wesentliche und wichtige Berichtigung einführte. Von Lessing selbst hat der Nachlaß weder als solcher im Großen und Ganzen einen Generaltitel erhalten, noch tragen die einzelnen Fragmente regelmäßige Ueberschriften. Nach den Nachlaß-Papieren hat blos No. 4 von Lessing's Hand die Ueberschrift: „II. Theil“; außerdem sind nur noch die unter No. 11 unsrer Ausg., genau wie in Lessing's Manuscript, zusammenstehenden vier Artikel über Milton betitelt.

Endlich hat weder K. G. Lessing noch Eschenburg genauen oder auch nur genügenden Aufschluß über die Beschaffenheit und den Umfang des Nachlasses gegeben. Nach Allem dem konnte, was sie mitgetheilt, nicht befriedigen, und man erwartete, wie gesagt, sowol Mehr als Genaueres von dem neuen kritischen Herausgeber.

In der That hat Lachmann durch seine treffliche Ausgabe diesen Erwartungen vielfach entsprochen. Er theilte nicht blos einiges Neue zum Laokoon mit, sondern brachte auch diesen Theil des Lessing'schen Nachlasses in bessere, der Wirklichkeit entsprechende Ordnung. Die willkürlichen Zusammensetzungen löste er wieder auf, gab die Fragmente getrennt in ihrer ursprünglichen Gestalt, — jedoch ebenfalls ohne irgend eine nähere Aufklärung daran zu

knüpfen. Indeß regte er eben durch seine neuen Mittheilungen eine neue Streitfrage an, die auch durch den späteren Herausgeber, Freiherrn Wendelin von Maltzahn, nicht geschlossen werden konnte. Bis jetzt war immer nur eine Auswahl aus den nachgelassenen Papieren Lessing's veröffentlicht worden — eine Auswahl, die mehr oder weniger von den Ansichten der Herausgeber abhing. Man wußte, daß noch mehr vorhanden war, kannte aber nicht genau die Gründe, welche die verschiedenen Herausgeber abgehalten hatten, auch den Rest zu veröffentlichen, und — man wollte endlich Alles haben.

Wendelin von Maltzahn, der denselben Wunsch hegte, gab sich viele Mühe, von dem damaligen Besitzer eine ähnliche Einsicht in den Nachlaß Lessing's zu erlangen, wie sie von Demselben Lachmann bewilligt worden war. Wie er selbst (Bd. XI, erste Abth. in der Anm. zu S. 149) erzählt, ist ihm dies nicht gelungen. So blieb die Frage eine offene, und die Annahme, als sei in den in Privathänden befindlichen Papieren noch mancher wichtige Fund, namentlich zum zweiten Theil des Laokoon, zu machen, hat sich seitdem befestigt und verstärkt.

Wir haben uns bemüht, diese Frage, wenigstens so weit sie die in Berlin befindlichen Papiere angeht (es giebt nämlich auch noch einen in Breslau befindlichen Nachlaß-Theil), definitiv zur Entscheidung zu bringen. Durch besonders freundliches Entgegenkommen des gegenwärtigen Besitzers derselben, Herrn Consuls Dr. Julius Friedländer, der die Manuscripte des großen Lessing mit Recht als einen Familienschatz betrachtet und hütet, gelang es, diese sämmtlichen Papiere zu freier Benutzung zu erlangen und einer abermaligen genauen Durchsicht zu unterwerfen. Das Endresultat derselben ist folgendes:

Von diesen Berliner Papieren betreffen die meisten den Laokoon oder beziehen sich doch auf dessen Inhalt. Nur zwei Stücke enthalten hierzu nicht Gehöriges, und zwar enthält das eine auf einem halbbeschriebenen Octavblatt nur eine unbeendigte Notiz in drei Sätzen über ein auf der Wolfenbütteler Bibliothek befindliches Manuscript der sog. Fabeln der Minnesinger (cfr. Lessing's Werke: „zur Literatur und Kunst", wo von diesen Fabeln und dem Mscr. die Rede); das zweite aber bespricht auf zwei Blättern die Münzsammlung des Comte de Schmettow, erwähnt in Lessing's Collectaneen zur Literatur, unter Chabrias.

Was nun die auf den Laokoon bezüglichen Papiere betrifft, so sind dieselben in Bezug auf ihr Aeußeres, Handschrift, Papier rc. durchaus ungleichartig und bestehen aus Heften, aus einzelnen

Blättern, aus größeren oder kleineren einzelnen Bogen oder Stücken, die augenscheinlich aus gebundenen Schreibebüchern in Quartformat herausgeschnitten sind. Gleichartig in Bezug auf das Papier, wenn auch sämmtlich aus einzelnen Bogen (unbeschnittenen Postpapiers) bestehend, sind nur die Nummern 1, 3, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 18, 20; auf Schreibbuch-Ausschnitten unter sich gleichen Formats sind die Nummern 8 a, 21, 25 u. 26, auf einem Schreibbuch andern Formats die Nummern 11 und 28, auf Foliobogen gleichen Papiers die Nummern 5 und 23, außerdem auf gleichartigem Papier noch die Nummern 15, 16 und 19. Die übrigen weichen in Bezug auf das Papier sowol unter einander als von den obigen ab. No. 22 fehlt ganz; Lachmann hatte dies fehlende Stück (in seiner Ausgabe No. XIII): „Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon", aus den Mittheilungen Karl Lessing's (Ausgabe des Laokoon v. 1788, S. 370—371) ergänzt. Wahrscheinlich befand es sich unter den Breslauer Papieren. Bemerkenswerth ist bei demselben, daß in der Form, in welcher es Lessing's Bruder mitgetheilt, sich eine Stelle aus No. 7 („Der Kunstrichter" bis „Wirkung geworden") eingeschaltet befindet.

Die Papiere sind sämmtlich von Lessing's Hand geschrieben. Nur in No. 1 finden sich andere Handschriften, die von Moses Mendelssohn und von Fr. Nicolai, welchen Lessing dieses Heft (den Ur-Entwurf seiner Ansichten über die Grenzen der Malerei und Poesie) zur Prüfung mitgetheilt hatte. Alles Uebrige ist von Lessing's Hand allein, und zwar zum Theil — weil es eben nur für ihn selbst bestimmte Notizen waren — sehr undeutlich geschrieben. Wir haben, der Feststellung des richtigen Textes wegen, eine genaue Vergleichung des Manuscriptes vorgenommen und glauben wol in den meisten Fällen das Rechte getroffen zu haben, wenn wir auch gern zugeben, daß an einzelnen Stellen eine Entzifferung nicht wenig schwierig war, und daß hier und da ein Wort für uns zweifelhaft geblieben ist.

Sehen wir nun auf den Inhalt aller dieser Blätter, so hat man sich nicht getäuscht, wenn man noch Unbekanntes, Ungedrucktes und Interessantes darin erwartete. Vieles ist freilich bereits veröffentlicht; nichtsdestoweniger wird unsre Nachlese für alle Verehrer Lessing's von großem Interesse sein. Wir geben insbesondere den höchst bemerkenswerthen, charakteristischen Ur-Entwurf, — ein Schriftstück, wie es gewiß nicht häufig von irgend einem bedeutenden Werke unsrer großen Schriftsteller übrig ist, — mit den Urtheilen seiner Freunde zum ersten Male vollständig,

ferner einige weitere Schema's oder Entwürfe zum Laokoon und manche Citate aus gleichzeitigen Schriftstellern mit Bemerkungen Lessing's dazu. Darunter befindet sich allerdings Manches, was im ersten Theil des Laokoon verarbeitet und daher verwerthet worden ist. Wenn wir dessenungeachtet den ganzen den „Laokoon" betreffenden Nachlaß, ohne jede Absonderung oder Beseitigung, in unsre National-Bibliothek aufgenommen haben, so könnte man vielleicht sagen: Warum wird da noch einmal mitgetheilt, was weit ausgeführter, durchdachter und reifer in dem fertigen Theil des Laokoon schon enthalten ist? Folgende Betrachtungen sind es, welche uns hiezu bewogen haben:

Zuerst die Ueberzeugung, daß Alles, was von dem großen Lessing herrührt, nicht länger von den wechselnden Anschauungen eines Privatmannes abhängig sein darf, sondern Jedermann zugänglich gemacht werden muß.*)

Dann die Gewißheit, daß nur die durchaus vollständige Vorlegung dieses Nachlasses zu einer kritischen Sichtung des Materials und einer übersichtlichen Ordnung führen könne.

Ferner die Betrachtung, daß durch diese Entwürfe und Collectaneen die Leser in den Stand gesetzt werden, wie selten bei den Arbeiten unsrer Schriftsteller, einen Blick zu thun in die Werkstätte des schaffenden Genius; daß sie hier Lessing's erste Gedanken über seinen Gegenstand erhalten; daß sie sehen, wie bei der Ausarbeitung ihm unter der Hand der Stoff größer, der Gesichtskreis weiter ward; daß sie also zu erkennen vermögen, wie Lessing

*) „Was die ganze Welt einmal hat, muß sie so ganz als möglich haben. Was einmal zur Kenntniß der Welt gebracht worden, muß sie so genau, so zuverlässig wissen können als möglich; oder es wäre ebenso gut, daß sie jenes gar nicht hätte und dieses gar nicht wüßte!" — So Lessing selbst (Zur Gesch. u. Lit., XIX: Ergänzungen des Julius Firmicus). Nach diesem Grundsatz wünscht Lessing alle zerstreuten Producte eines großen Geistes, also auch jeden Nachlaß, geschätzt und geschützt zu wissen, und zwar nicht nach ihrem Nutzen (den sie gar wohl haben können, ohne daß er sofort und Allen in die Augen fällt), noch weniger nach einer Unentbehrlichkeit geschätzt, die sich noch bei viel wichtigeren Dingen nicht findet, sondern lediglich wegen ihres Ursprunges hochgehalten. (Vergl. Guhrauer III, 2. S. 83.)

Goethe (Ueber Kunst und Alterthum) spricht sich in ähnlichem Sinne aus: „Mehr als einmal während meiner Lebenszeit stellte ich mir die dreißig niedlichen Bände der Lessing'schen Werke vor Augen, bedauerte den Trefflichen, daß er nur die Ausgabe des ersten erlebt, und freute mich des treu ergebenen Bruders, der seine Anhänglichkeit an den Abgeschiedenen nicht deutlicher aussprechen konnte, als daß er, selbst thätiger Literator, die hinterlassenen Werke, Schriften, auch die kleineren Erzeugnisse, und was sonst das Andenken des einzigen Mannes vollständig zu erhalten geschickt war, unermüdet sammelte und unausgesetzt zum Druck beförderte." —

arbeitete; — daß sie ferner erfahren, welchen Antheil Moses Mendelssohn an der Arbeit nahm, welchen Einfluß dessen Urtheil auf Lessing hatte, der nicht selten auf die Bemerkungen seines Freundes hin seine eigene Ansicht fallen ließ, ja änderte. Diese oft so feinen Bemerkungen Mendelssohn's hätten wir aber ohne die Arbeit Lessing's nicht bringen können; sie wären ohne sie unverständlich gewesen.

Mußten schon dies maßgebende Gründe für uns sein, das ganze vorhandene Material zu veröffentlichen, so dürfen wir auch noch bemerken, daß manche Stelle aus diesem Nachlaß (insbesondere aus den Entwürfen und den späteren Aenderungen Lessing's) den Text im Laokoon erst in volles Licht setzt; ferner werden Sätze, die Lachmann aus diesen Papieren mitgetheilt, zuweilen erst dadurch verständlich und in ihrem Zusammenhange klar, wenn sie mit den von Lessing für den Laokoon benutzten und aus diesem Grunde von Lachmann nicht mitgetheilten zusammengestellt sind, so z. B. [24] in No. 7. Auch Lachmann hat übrigens trotz der scharfen Sichtung, der er die Papiere unterworfen, doch Manches mit aufzunehmen sich veranlaßt gesehen, was von Lessing bereits verarbeitet war. Fast unerklärlich ist uns bei No. 1 ein merkwürdiger Umstand gewesen: Lachmann hat nämlich von diesem Ur-Entwurf, den wir zuerst vollständig mittheilen, auch ein kleines Stück veröffentlicht. Seine Mittheilung bricht jedoch nicht allein mitten in einem Satze, sondern *mitten in einem Manuscript-Bogen*, der doch vermuthlich ganz in seinen Händen gewesen, mit einem „u. s. w.“ ab. Vielleicht hatte er sich einem Verbote des Besitzers der Papiere zu fügen. Freilich ist Manches in diesem Entwurfe von Lessing beinahe wörtlich später im Laokoon benutzt worden, Anderes ist dagegen geändert, noch Anderes bei der Ausarbeitung ganz übergangen, vielleicht für die folgenden Theile des Laokoon zurückgelegt worden. Uns erschien dieser Entwurf im Ganzen und an und für sich als ein blut- und lebensvoller Mikrokosmus, als ein eigener Organismus, den freilich Lessing später selbst zerstört und auf breiterer Basis neu geschaffen hat, der aber in vieler Beziehung von hohem Interesse bleibt. Wir hielten uns nicht für berechtigt, denselben zu trennen und einen Theil davon zu veröffentlichen, einen andern nicht; im Gegentheil schien uns, wenn irgendwo, so bei diesem Stücke, eine vollständige Mittheilung geboten.

Derselbe Grund der Pietät hat uns auch bei der Anordnung des Ganzen geleitet. Wir gestehen, daß es auch uns zuweilen nahe

gelegtn, offenbar zusammengehörige Stücke an ihren Ort, d. h. wohin sie nach unsrer Meinung gehörten, einzureihen, wie dies Karl Gotth. Lessing und Eschenburg gethan, also die Papiere aus einander zu reißen und nach dem Inhalt zu vertheilen. Die Betrachtung, welche überhaupt bei Herausgabe der National-Bibliothek unser Princip war, hat aber überwogen, daß es unsere Aufgabe nicht sein kann, die Schriftsteller zu redigiren, sondern der Nation und ihren Gelehrten blos das reine, unverfälschte und vollständige Material zu bieten, wie es vorhanden ist. Wir haben uns daher darauf beschränkt, nur die verschiedenen Entwürfe voranzustellen und hierauf die Notizen, Collectaneen und eigenen Gedanken Lessing's in einer sich an die von Lessing in No. 3 und 4 vorhandenen Inhalts-Dispositionen möglichst anlehnenden Folgereihe abzudrucken. Um dem Leser dieses Verhältniß auch äußerlich erkennbar zu machen, haben wir die einzelnen Stücke von einander durch eine durchgehende Linie geschieden.

Vorstehendes sind die Hauptgesichtspunkte, nach welchen der Herausgeber bei dem Abdrucke dieser Lessing'schen Nachlaß-Papiere glaubte verfahren zu müssen. Nebenbei meinte er ein nützliches Werk zu thun, wenn er die Mühe nicht scheute, eine gewisse übersichtliche und organische Ordnung dieser Papiere aufzustellen, sie mit vergleichenden Hinweisungen zu versehen und hierin den Gelehrten möglichst vorzuarbeiten. Bei dieser Absicht mußte ihn vor Allem die Frage beschäftigen: wie die verschiedenen Entwürfe, welche voranzustellen waren, sich zu einander verhielten, wie sie auf einander folgten, welches der erste Entwurf, welches der letzte sei? Vier solcher von Lessing eigenhändig geschriebener Dispositionen zum Laokoon liegen in den Nachlaß-Papieren vor, in unserer Ausgabe bezeichnet mit den Nummern 1, 2, 3 und 4. Davon hat Lachmann No. 1 nur zum kleinsten Theile, 2 gar nicht, 3 und 4 vollständig gebracht.

Von diesen verschiedenen Vorarbeiten mußte uns No. 1 bald als der Ur-Entwurf sich offenbaren. Er enthält die ersten Gedanken Lessing's über das im Laokoon behandelte Thema: Die Grenzen der Dichtkunst und der Malerei resp. Bildhauerei, wie sie aus den Gesprächen mit seinen Freunden, Mendelssohn und Nicolai, herausgewachsen waren. Hier ist noch von der Laokoon-Gruppe, an die er später sein Werk anknüpfte, keine Rede. Die Gedanken scheinen auch lediglich für seine Freunde niedergeschrieben worden zu sein; wenigstens wurde der Entwurf ihnen mitgetheilt und kehrte, von ihren Bemerkungen begleitet, zu Lessing zurück.

Wie sicher aber schon in diesem ersten Entwurf die Anschauungen des Verfassers waren, beweist der Umstand, daß ganze Abschnitte desselben wörtlich in das spätere Werk übergingen.

No. 5 erscheint, wenigstens theilweise, als Brouillon zu jenem Ur-Entwurf. Sie besteht nämlich aus zwei Theilen: der erste umfaßt — noch mit mancherlei Correcturen — Abschnitt I—IV, der zweite Abschnitt V und VI des Ur-Entwurfs. Auch hiervon ist das Meiste in den Entwurf 1, wenn auch in geänderter Fassung, übergegangen, wie auch die Anfangsworte, die sich wörtlich in No. 1 Abschn. V wiederfinden, beweisen. No. 5 ist deshalb nicht als eigentlicher Entwurf, sondern schon als eine Ausführung einzelner Abschnitte zu betrachten, und wir haben daher die Nummer nicht zu den Entwürfen vorangestellt, sondern unter das Lessing'sche Arbeits-Material verwiesen.

No. 4 ist eine kurze, skizzenhafte Disposition für den von Lessing beabsichtigten zweiten Theil des Laokoon und scheint erst nach Beendigung resp. Druck des ersten Theiles geschrieben zu sein. Wenigstens wird die Zifferreihe der Kapitel des ersten Theiles hier fortgesetzt mit XXX u. ff. bis XLVI. Das Stück wurde zuerst von Lessing's Bruder veröffentlicht, und man glaubte damals, dieser Letztere habe die Kapitelzahlen: XXX bis XLVI, im Anschluß an die 29 Kapitel, in welche der erste Theil des Laokoon getheilt ist, hier eigenmächtig zugesetzt. Aus dem Manuscript erhellt aber, daß sie von Lessing selbst herrühren, so wie auch die Ueberschrift „II. Theil," welche Lachmann in seiner Ausgabe unerklärlicherweise weggelassen, zweifellos von Lessing's Hand ist. Zwischen jedem dieser Kapitel resp. Abschnitte von XXX bis XLVI ist im Manuscript ein Zwischenraum gelassen, um Weiteres beifügen zu können. Auch die flüchtige Handschrift beweist, daß wir an diesem Stücke eben nur das Brouillon zu einer Disposition zum zweiten Theil des Laokoon besitzen, — ein Brouillon, welches, wie wir an den verschiedenen Entwürfen zum ersten Theile sehen, noch mannichfacher Umschmelzung unterworfen worden wäre, wenn Lessing ernstlich die Ausarbeitung des zweiten Theiles in Angriff genommen hätte. Ueberdies ist es aller Wahrscheinlichkeit nach auch nur ein Bruchstück; das Uebrige mag verloren gegangen sein.

Giebt die Zeit der Abfassung dieser drei Stücke (No. 1, 4 und 5) nach Zweck und Inhalt, und daher ihre Folgenreihe, die Stelle, in welche sie zu setzen, zu Zweifeln und Bedenken keine Veranlassung, so ist dies mit den Entwürfen, die mit No. 2 und 3 bezeichnet sind, schon mehr der Fall. Den letzteren hat Lachmann abgedruckt, den

ersteren nicht. No. 3 ist in 3 Abschnitte und einen Anhang,*) No. 2 in 6 Abschnitte getheilt. Welcher ist der ältere? Zu welchem Zwecke, zu welchem Gebrauche hat der eine und der andere gedient? Daß beide älter sind als die Ausarbeitung des Laokoon, scheint in der Natur der Dinge zu liegen, obgleich es auch möglich ist, daß der eine oder andere diese Ausführung begleitet hat. Könnte nicht vielleicht No. 3 als eine übersichtliche Zusammenstellung der Collectaneen zur Ausarbeitung gedient haben? also neben der letztern hergegangen sein? Viele der gebrauchten Worte scheinen directen Bezug auf diese Collectaneen zu nehmen. Hiernach sieht es aus, als habe Lessing nach diesem Plane gearbeitet — das Erledigte durchstreichend. Die Reihenfolge im Innern der Abschnitte ist wenigstens mit der im Laokoon fast gleich, wenn auch die äußere Eintheilung der Abschnitte geändert ist. Man muß dabei nicht vergessen, daß Lessing sich als einen „Spaziergänger" ohne bestimmtes Ziel bezeichnet (Laokoon XX. S. 121) und in der Vorrede das Werk selbst als „zufälligerweise entstanden" ankündigt, „mehr nach der Folge meiner Lectüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen; — es sind mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche als ein Buch". Danach könnte das Schema No. 2 die Vertheilung des vorhandenen Materials in eine Reihe von Aufsätzen bezweckt und dasselbe disponirt haben.

Indem wir wegen der Frage über die Priorität von No. 2 und 3, wegen ihrer Uebereinstimmung und gemeinsamen Abweichung vom „Laokoon" und Aehnlichkeit noch auf unsere spätere Anmerkung zu No. 2 verweisen, können wir es uns nicht versagen, eine Muthmaßung auszusprechen, zu welcher uns die am Rande von Abschnitt 2 in No. 2 stehende Bemerkung: „eine Vermuthung, die Winckelmann in s. G. der Kunst vermuthlich aufklären wird", gebracht hat. Sollte nicht vielleicht die ganze Trennung des Buches in zwei Theile — vor und nach dem Erscheinen von Winckelmann's „Geschichte der Kunst" — mehr auf innere, literarische Motive als auf die wirkliche Thatsache zurückzuführen sein? Wenn man bedenkt, daß diese Trennung durch alle Entwürfe geht, und daß Winckelmann's „Geschichte der Kunst" 1764, „Laokoon" aber erst 1766 erschien, so kann die ganze Anlage als eine künstliche, von vorn herein beabsichtigte erscheinen,

*) Ursprünglich in vier Abschnitte; später sind, wie aus dem Manuscript erhellt, die Worte „Vierter Abschnitt" gestrichen, und ist dafür „Anhang" darüber gesetzt.

selbst zugegeben, daß einzelne Aufsätze, die später in den Laokoon übergegangen, so wie auch der Ur-Entwurf, bereits im J. 1763 geschrieben sein mögen. Die letzte Redaction war ohne allen Zweifel eine so späte, daß die Spuren jener früheren Arbeit mit Leichtigkeit hätten verwischt, und das Ganze, wenn Lessing es so gewollt, in die einheitliche Form einer polemischen Schrift gegen Winckelmann und sein damals schon erschienenes Hauptwerk hätte gegossen werden können. Allein gerade das wollte Lessing nicht, — wahrscheinlich aus wahrer Hochachtung vor den sonstigen großen Verdiensten Winckelmann's und seinen reichen Kenntnissen. Und so kann er den natürlichen Ausweg ergriffen haben, sein Buch als ein in den Haupttheilen bereits vor dem Erscheinen des Winckelmann'schen Werkes fertiges und daher nicht als eine gegen Winckelmann gerichtete Polemik darzustellen. Aus dieser Hypothese dürfte sich auch sonst noch manches Andere in dem Buche erklären lassen.

Aus den obigen Gründen drucken wir die Entwürfe in folgender Reihenfolge ab:

Nr. 1. Ur-Entwurf, Mendelssohn und Nicolai mitgetheilt.
„ 2. Erste Ausführung der Anfangsabschnitte des Laokoon, nebst Skizze des Inhaltes der späteren.
„ 3. Umfassende Disposition des im „Laokoon" zu verarbeitenden Materials.
„ 4. Disposition von einzelnen Gedanken zum zweiten Theil.

Wir gehen nunmehr zu den verschiedenen Collectaneen, den gesammelten Materialien zum „Laokoon" und den niedergeschriebenen Gedanken Lessing's über, um auch sie in eine gewisse innere Ordnung zu bringen. Wir haben dabei nur zu untersuchen, ob ihr Inhalt zeigt, daß sie bereits im „Laokoon" benutzt sind oder nicht. Die Nr. 5, wovon wir oben als Brouillon zu Nr. 1, dem Ur-Entwurfe, sprachen, und die in zwei ausgeführten Bruchstücken vorliegt, stellen wir hier voran. Desgleichen beweisen einzelne Abschnitte in Nr. 6, daß diese Sammlung von Notizen aus Spence, nebst kurzen Bemerkungen Lessing's darüber, auch schon bei der Ausarbeitung von Nr. 1 vorhanden gewesen, insbesondere die Notiz 10 und 12; viele dieser Collectaneen, z. B. 7, 8, 10, 14, sind auch in den „Laokoon" übergegangen. Diese Blätter gehören also von allen Vorarbeiten zu den ältesten.

Eine ähnliche Sammlung von Notizen enthält die Nummer 7, zusammengeheftet in ein Heft von Blättern resp. Bogen. Ob die beiden ersten Bogen zu den letzten gehören, könnte deshalb angezweifelt werden, weil es nicht unmöglich, daß dieselben erst

später zusammengeheftet worden, und weil ein Stück daraus („der Kunstrichter“) von Lessing's Bruder mitten unter 22 mitgetheilt wird. Indeß das Papier, welches dasselbe Klein-Folio ist, auf welchem auch der Ur-Entwurf geschrieben, ist bei allen diesen Bogen dasselbe, und es sprechen auch andere Gründe für die Zusammengehörigkeit. Daß die Notizensammlung schon vor der Ausarbeitung des „Laokoon“ vorhanden war, beweisen die Stücke 2, 10, 11, 20, 24, welche größtentheils wörtlich in jenes Werk übergegangen sind. Lachmann hat diese und andere Stücke in seine Ausgabe nicht aufgenommen, dadurch aber die gelehrte Welt des einzigen Mittels beraubt, die Zeit der Zusammenstellung dieses Fascikels, also der Vorarbeit für den Laokoon, zu bestimmen.

Die Nummern 8 und 9 sind ferner außer den vorstehenden noch die einzigen, deren Inhalt im „Laokoon“ selbst benutzt oder doch verarbeitet ist. Beide sind daher von Lachmann nicht abgedruckt.

Es folgen nun diejenigen Stücke, welche in den Entwürfen 3 und 4 (Entw. zum zweiten Theil) erwähnt und daher älter als diese sind. Wir stellen sie mit jenen Entwürfen hier übersichtlich zusammen:

No.	10	zu vergl. mit	No. 3, 2,	VIII	und No. 4,	XXXI
„	11	„ „	„ „ „	XI,XII	„ „ „	XXXIX,XL
„	12	„ „	„ „ „	XV	„ „ „	XLIII
„	13	„ „	„ „ „	X	„ „ „	XLV
„	14	„ „	„ „ „	X	„ „ „	XLVI
„	15—18	„ „	„ „ 3,	I	Nicht in Nr. 4	
„	19	„ „	„ „ „	I	„ „ „	
„	20	„ „	„ „ „	IV	„ „ „	
„	21	„ „	„ „ Anh.	IV	„ „ „	

No. 23, welches von Lessing seinem Inhalte nach in die „Antiquarischen Briefe“ (35ster Brief) verwebt ist und daher nicht eigentlich zum „Laokoon“ gehört, obgleich sie sich auf Kap. XXVIII bezieht, haben wir lediglich der Vollständigkeit wegen aufgenommen.

Hiernach wird sich die Zeit der Abfassung dieser Vorarbeiten zum „Laokoon“ annähernd bestimmen lassen.

Eines der merkwürdigsten Stücke des Lessing'schen Nachlasses ist unstreitig die Uebersetzung der Vorrede zum Laokoon ins Französische (s. unter No. 30). Lachmann hat sie zuerst aus der Handschrift bekannt gemacht; sie wird aber noch weit interessanter durch den Anblick des Manuscriptes selbst, welches in seinen zahlreichen Correcturen und Aenderungen von der Wichtigkeit Zeugniß giebt, welche Lessing darauf gelegt. Die Uebersetzung geht eigentlich nur bis zu

den Worten: „Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche als ein Buch.“ Den Schluß bildet ein seltsamer Zusatz, welcher nur beweist, einmal, daß Lessing, wie die meisten seiner Zeitgenossen, den Geist des französischen Volkes nicht recht gekannt und denselben überschätzt, und dann, daß er sich in Bezug auf seine eigene Handhabung der französischen Sprache etwas zu viel zugetraut hat.

Wir dürfen wol die Frage aufwerfen, ob ein Geist wie Lessing, der gleich Luther epochemachend für die deutsche Sprache und ihre Stilbildung eingetreten ist und mit ihrem Genius sich gleichsam identificirt hat, im Stande sein kann, in den Geist einer fremden Sprache dermaßen einzudringen, daß er ihren Gesetzen gerecht werden konnte. Lessing's Geist vermag sich nirgend so zu verleugnen, daß er sich einem seiner Muttersprache gänzlich fremden Stilgesetz unterwirft; wo er auftritt, wird er jedem Satze, jeder Verbindung den Stempel seines eigenartigen Geistes aufdrücken; dieser aber widerspricht durchaus dem Genius der französischen Sprache. Derselbe ist analytisch, während die deutsche Sprache synthetischen Gesetzen folgt. Die französischen Uebersetzer des „Laokoon“ sind mit Recht dem Gesetze ihrer Sprache gefolgt und geben analytisch, was bei Lessing, der deutschen Sprache gemäß, in Zwischensätzen und, wie man sagt, „eingeschachtelt“ ist. Auch in der Kraft und Bedeutung der einzelnen Wörter und ihrer Verbindung hat sich Lessing vielfach vergriffen. Dennoch und eben wegen der Kraft und Artung seines Geistes ist die Préface ein sehr denkwürdiges Monument; selbst jeder Franzose erkennt unmittelbar, daß er es mit einem tiefen Denker zu thun habe. Lessing selbst hat auch die Idee, eine neue Ausgabe und die Fortsetzung des „Laokoon“ französisch zu schreiben, bald wieder aufgegeben. Wahrscheinlich war es nur ein plötzlicher Gedanke, wie Guhrauer mit Wahrscheinlichkeit vermuthet, ebenso hervorgegangen aus dem Unmuth über seine Landsleute, wie der andere, nach Italien zu gehen und nur noch lateinisch zu schreiben. Beide stammten auch wol aus ein und derselben Zeit. Das Papier, worauf die „Préface“ geschrieben — starkes Concept in größtem Format (Wasserzeichen „ein Kranz“, worin 3 Kronen, gegenüber der Name Grove) — englisches? — hat keine Aehnlichkeit mit irgend einem andern in diesen Manuscripten. Wir haben uns bemüht, das Charakteristische dieses Stückes möglichst wenig zu verwischen, indem wir die wichtigsten Aenderungen im Manuscript neben der Schluß-Redaction beibehielten. —

Was die Aufnahme des „Laokoon“ in Frankreich selbst betrifft, so sind der im Jahre 1780 zuerst bekannt gemachten Uebersetzung

von Vanderbourg, der schon früher H. Jacobi's „Woldemar" übersetzt hatte, seitdem zwei andere, die eine in zweiter Auflage, gefolgt; und Lessing nimmt heute unter den Franzosen eine so bedeutende Stelle als einer der scharfsinnigsten Geister ein, daß die besten Gewährsmänner nicht anstehen, ihn für „supérieur à Diderot" zu erklären; und seine Kunstansichten sind überall anerkannt und verbreitet, wie auch seine französischen Biographen hervorheben. Seinem damaligen Anerkanntwerden in Frankreich stand freilich Vieles entgegen, insonderheit Diderot's Ansehen selber. Denn will man irgend einen der bedeutendsten französischen Schriftsteller mit Lessing in Parallele stellen, so könnte es nur Diderot sein, dessen „Salons" auch unter den Deutschen als classisch gelten. Seit dem ersten Jahrzehnd unseres Jahrhunderts aber ist Lessing's Autorität in Frankreich fest begründet. Wenn ihm die Franzosen manche Ungerechtigkeit gegen sie vorwerfen, namentlich sein Urtheil über Lafontaine, so dürfte dies für Lessing auch damit zusammenhängen, daß ihm der Genius der französischen Sprache nie ganz klar vor die Seele getreten ist. Wir erinnern nur an die falsche Beurtheilung, welche Pignotti's Fabeln im Auslande erfahren haben, und worüber dieser selbst sagt: „Pare che in questo genere di poesia il merito principale consista nella maniera di racontare." Die Art der Darstellung ist jedem Volke eigenthümlich, und deshalb konnte Lessing auch die französische Uebersetzung in der Préface nicht gelingen, so daß kaum ein Satz darin ist, den man als ächt französisch gelten lassen könnte.

Die früheren Herausgeber, auch Lachmann, haben bei dem Abdruck dieser Papiere manche störende und auffällige Fehler gebracht, deren Verbesserung wir uns haben angelegen sein lassen, so daß unsere National-Bibliothek auch bei dem Wiederabdruck der bereits bekannten Stücke einen correcteren Text zusichern kann. Beispielsweise führen wir hier einige der bedeutendsten Varianten aus den ersten Stücken an: In No. 3, Abschn. 2, IV steht bei Lachmann (Band XI, Seite 126): „Winckelmann's Ausspruch, daß die neueren Dichter jenseit den Alten mehr Bilder haben und weniger Bilder geben"; der fehlerhafte Abdruck hat diese Stelle ganz unverständlich gemacht. Lessing bezieht sich hier auf Winckelmann, Gesch. der Kunst des Alterthums (Dresden 1764), Thl. I. S. 28, wo die betr. Stelle lautet: „Es hat Jemand nicht ohne Grund gesagt, daß die Dichter jenseits der Gebürge durch Bilder reden, aber wenig durch Bilder geben; man muß auch gestehen, daß die erstaunenden, theils schrecklichen Bilder, in welchen Milton's Größe

mitbestehet, kein Vorwurf eines edlen Pinsels, sondern ganz und gar ungeschickt zur Malerey sind." etc. — W. sagt weiter: „Je wärmer und südlicher die Länder sind, desto größere Talente zur Kunst bringen sie hervor, desto feuriger ist die Einbildung. So ist im Homer Alles gemalt und zur Malerei geschaffen; so sind die Sicilianischen Dichter voll von seltenen neuen, unerwarteten Bildern. Anders der Norden, anders die Engländer! anders Milton!" Die Stelle ist also ganz klar, und Lessing kann nicht geschrieben haben: „jenseit den Alten", sondern „jenseit der Alpen", und so steht es auch im Manuscript.

Ein nicht weniger auffallender Fehler findet sich in No. 3, Abschn. 1, III: „Die Natur wird mit dem Gemählde des Dichters weiter verglichen" (Lachmann, Bd. XI. S. 125). Im Manuscript steht: Die Statue. Lessing spricht von der Gruppe des Laokoon. — Aehnliche Fehler sind:

No. 3. 1, IX: „Der Dichter wählet das." Im Manuscript: mahlet.

No. 3. 2, II: „Erklärung einzelner Stellen des Plinius." Im Mscr.: dieser Stellen.

No. 3. 3, III: „können keine Gegenstände." Im Mscr. herbare Gegenstände.

Unsere Arbeit war keine geringe. Sie bestand nicht allein in einer genauen Textrevision, sondern hauptsächlich in der steten Vergleichung jedes Stückes des Nachlasses unter sich und mit dem „Laokoon" selbst, so wie mit den Drucken unsrer Vorgänger.

Schließlich haben wir noch zu bemerken, daß die Nummern-Bezeichnung über den einzelnen Stücken, alle unter dem Strich befindlichen, mit „D. H." unterzeichneten Anmerkungen so wie die dem Texte der ersten drei Nummern auf den gegenüberstehenden Seiten beigegebnen Erläuterungen und Hinweise auf Parallelstellen — aber nichts weiter — von uns hinzugefügt sind.

Die Abweichungen von der heutigen Orthographie und Interpunktion finden sich genau so, wie von uns mitgetheilt, im Manuscript, aus dem hervorgeht, daß Lessing, Mendelssohn und Nicolai, Jeder seine eigenthümliche Schreibart haben. Man wolle daher selbst sehr auffällige Worte, wie „bücken" (Seite 226, Zeile 15 von unten), nicht für einen Druckfehler halten.

Berlin, 1869. D. H.

Die umstehende No. 1 enthält den Ur-Entwurf der ersten Gedanken Lessing's über das im „Laokoon" behandelte Thema:

„Die Grenzen der Dichtkunst und der Malerei resp. Bildhauerei,"

und ist von Lachmann nur bis zu dem Satze mitgetheilt: „Aber wol das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler" u. s. w., — mit welchen Worten der betreffende Abschnitt plötzlich abbricht.

Wir geben dieser Nummer als Geleitsbrief die Worte Lessing's mit, deren er sich bei Veröffentlichung seines Beitrags über „Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau" als einer „Schutzwehr gegen alle Leser" bediente, welche etwa vitrea fracta! (Scherben) ausriefen:

> „Mit Erlaubniß! Man muß, auch in der gelehrten Welt, hübsch leben „und leben lassen. Was uns nicht dienet, dienet einem Andern. „Was wir weder für wichtig noch für anmuthig halten, hält ein „Anderer dafür. Vieles für klein und unerheblich erklären, heißt „öftrer die Schwäche seines Gesichts bekennen, als den Werth der „Dinge schätzen."

Der Herausgeber.

1.

I.

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Mahlerey ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber, wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüßen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übeln Einflüße haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Mahlerey durch die Allegoristerey geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, was sie mahlen könne, und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie deutliche*) Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkührlichen Schriftart zu werden.

*) Allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerey. (Mendelssohn.)

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Mahlerey auch den Criticus öfters zu ungegründeten Urtheilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Mahlers über einerley Vorwurf, die darinn bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nach dem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Mahlerey hat, zur Last geleget.

Und diesen ungegründeten Urtheilen wenigstens abzuhelffen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Mahlerey findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigenthümlich sind, und die eine öfters nöthigen,

1.

I.

Diese unter Annahme der von Mendelssohn vorgeschlagenen Aenderung des Wortes „deutliche" in „allgemeine" fast wörtlich, nur in etwas anderer Reihenfolge, in die „Vorrede" übergegangenen Sätze lauten dort (Seite 18. 19), wie folgt:

„Sie (scil. viele der neusten Kunstrichter) sprechen in dem zuversicht-„lichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des „Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten „Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem Einen „oder dem Andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dicht-„kunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

„Ja, diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst ver-„führet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der „Malerei die Allegoristerei erzeuget, indem man jene zu einem reden-„den Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie „malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne „überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe aus-„drücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu „einer willkürlichen Schriftart zu werden.

„Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urtheilen „entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze."

einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eyfersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bey der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darinn einig, daß die Critik für sich eine Wißenschaft ist, die alle Cultur verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helffen sollte.

Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkenntnis abgetheilet werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur wovon er zu abstrahiren hat. Es sind also blos negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst seyn können. (Mendelssohn.)

Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie in rationalem et empyricam abtheilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzutheilen, wird die Erfahrung, die Rücksicht auf das, was alle Künstler gethan haben, unumgänglich nöthig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen itzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechte Landcharten hatten, als sie abtheilten. (Nicolai.)

II.

Poesie und Mahlerey, beyde sind nachahmende Künste, beyder Endzweck ist, von ihren Vorwürffen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müßen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die Mahlerey braucht Figuren und Farben in dem Raume.

Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich. Dieser ihre sind willkührlich.

Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerey. Jene bedienet sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik, und einige mit der Malerey gemein. Ihre Zeichen sind von willkührlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen neben einander existirende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingrif in das Gebiethe der Malerey zu thun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres. (Mendelssohn.)

II.

Gleich dem großen Philosophen von Stagira, der die Lehre von der *μιμησις* an die Spitze seiner Poetik stellte und auf dieses Princip seine ganze Kunstlehre baute:

„Die epische Dichtung und die tragische Poesie, ferner die Komödie „und die Dithyrambik (Lyrik) und dazu dem größten Theile nach die „Auletik und Kitharistik (die Instrumental-Musik) treffen sämmtlich „darin zusammen, daß sie im Ganzen genommen nachahmende „Darstellungen sind.

„Sie unterscheiden sich aber von einander durch drei Dinge; entweder „nämlich sind die Mittel, durch welche sie nachahmen, verschiedener „Natur, oder die Gegenstände sind andere, oder die Art und „Weise der Nachahmung ist eine andere und nicht die gleiche".

(Aristot. *περι ποιητικης*. cap. I.)

geht auch Lessing von der „Nachahmung" aus und zeigt sofort die materia peccans, welche die Verwirrung der Gebiete der bildenden Künste und der Poesie herbeigeführt, indem er die Verschiedenheit der Mittel betont, welcher sich Poesie und Malerei als der Natur ihres innern Wesens entsprechend zu bedienen haben.

Die von Lessing darüber aufgestellten Gesetze sind bereits in dem nebenstehenden Ur-Entwurf mit solcher Meisterschaft präcisirt, daß sie wörtlich in den „Laokoon" übergegangen sind. (S. den Anfang des Kap. XVI, Seite 98.)

Dem aphoristisch hingeworfenen Satze, „daß die Zeichen der Dichtkunst willkürlich seien", und seinen Consequenzen begegnen wir im „Laokoon" Kap. XVII (Seite 104), wo Lessing den Einwand aufwirft und widerlegt, daß, da die Zeichen der Poesie willkürlich seien, sie als solche allerdings fähig wären, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken.

III.

Nachahmende Zeichen neben einander können auch
Natürliche. (Mendelssohn.)
nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Nein! sie drücken auch neben einander existirende Dinge aus, wenn sie von willkührlicher Bedeutung sind. (Mendelssohn.)

Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen.

Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus neben einander existirenden Theilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung bestehet blos aus Theilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch Bewegung und die Malerey Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkührlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen, diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das homerische Gleichnis, da die Hirtenknaben vor der Heerde stehen, und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. (Mendelssohn.)

Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht vor sich selbst bestehen, sondern müßen gewißen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Poesie kan gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen; so betrachten wir 1) die Theile einzeln,

III.

Siehe „Laokoon" Kap. XVI (Seite 98):

„So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegen„stände" u. s. w.

Das Homerische Gleichniß, welches Mendelssohn vorgeschwebt hat, findet sich in der Ilias XI, 548 sequ. und fast mit denselben Worten XVII, 657 sequ. Die erstere Stelle lautet in der Uebersetzung bei Voß:

„Wie wenn den funkelnden Leu'n vom verschlossenen Rindergehege
„Oftmals Hund' abscheuchen und landbewohnende Männer,
„Welche nicht ihm gestatten, das Fett der Rinder zu rauben,
„Ganz durchwachend die Nacht; er dort, nach Fleische begierig,
„Rennt gradan, doch er wüthet umsonst, denn häufige Speere
„Fliegen ihm weit entgegen, von muthigen Händen geschleudert,
„Auch hellodernde Bränd', und er zuckt im stürmenden Anlauf;
„Dann in der Dämmerung scheidet er weg mit bekümmertem Herzen'
„So ging Aias nunmehr" u. s. w.

Da Mendelssohn wol nur aus der Erinnerung, ohne den Text vor sich zu haben, auf das Gleichniß Bezug nahm, kann es nicht auffallen, daß er von „Hirtenknaben" spricht, während das Original an beiden Stellen ἀνέρες ἀγρῶται („landbewohnende Männer") hat.

2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Theile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkührliche Zeichen angedeutet werden; so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Theile, allzu beschwehrlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll.
(Mendelssohn.)

IV.

Die Mahlerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht.

Der Dichter suchet allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bey einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine grössere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist; so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kan. Die folgenden wohl ausgesuchten Beyspiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen.
(Mendelssohn.)

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neueren, besonders der Thompsonschen Dichter, die in einem Stücke mit dem Mahler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müßen.

Homer hat für Ein Ding nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemählde, zu einem Gemählde, aus welchem der Mahler fünf, sechs besondere Gemählde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

IV.

Ebenfalls im „Laokoon" Kap. XVI (Seite 99) wörtlich ebenso.

Weitere Consequenzen s. in Kap. III (Seite 31), wo es heißt:

„Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie „mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere „diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichts„punkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht blos erblickt, „sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen be„trachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick „und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes **nicht frucht„bar genug gewählet** werden kann."

Im „Laokoon" Kap. XVI (Seite 99) ist nur allgemein von „der entgegengesetzten Manier so **vieler neuern Dichter**" die Rede, „die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen," u. s. w., ohne sie die Thomson'schen Dichter zu nennen.

Durch Thomson, besonders durch sein berühmtes Gedicht „The Seasons", war nämlich die poetische Malerei (eigentlich: die malende Poesie) in Deutschland eingeführt worden; Haller, Klopstock, Kleist (Frühling) und viele Andre huldigten diesem Princip. Sehr günstig hatte früher (1756) Lessing selbst über Thomson geurtheilt, als er die Vorrede zu der Uebersetzung der Thomson'schen Trauerspiele, die er als „Meisterstücke" bezeichnete, schrieb.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemählde daraus, dem der Mahler mit dem Pinsel folgen könnte, sondern er weis durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Mahler erwarten muß, um uns Entstanden zu zeigen, was wir bey dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen laßen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. (Iliad. E. 720.) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. B. 41 — 46). Sein Scepter ist χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον; aber wir sollen von diesem wichtigen Scepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was thut also Homer? Mahlt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meynung, daß er wirklich selber gemahlt habe, weil der Mahler ihm nachmahlen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Mahler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun ist er der Commandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus (Iliad. B. 101). Und so kenne ich endlich den Scepter besser, als mir ihn der Mahler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß sich Homer bey Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berühret, und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte errathen laßen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfniße seiner Kunst solche aus-

Im „Laokoon“ Kap. XVI (Seite 100) mit ausführlicher Beschreibung, wie Homer die Theile des Wagens der Juno vor unsern Augen von Hebe zusammensetzen läßt. Am Schlusse desselben Kapitels (S. 103) erwähnt Lessing noch aus der Ilias IV, 105 sequ. als Beispiel den Bogen des Pandaros, dessen Bild Homer „gleichfalls in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuet“; Homer zähle nicht etwa die Eigenschaften des Bogens, eine nach der andern, trocken vor, sondern er fange mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden, u. s. w.

Diese „Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles“ finden sich im „Laokoon“ Kap. XVIII (S. 113): „Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei betrachtet wurde“ u. s. w.; und ihnen ist auch das Kap. XIX (S. 116—119) gewidmet. Sie sind die glänzende Beweisführung für die Lehre vom Homerischen Kunstgriff, das Coexistirende der körperlichen Gegenstände in ein wirklich Successives zu verwandeln.

zudrücken erlauben wollen; er drückt sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Mahlerey?

V.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen laßen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müßen, und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Mahlerey sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; und daß der concentrirende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmt hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in

Wenn wir die Malerey völlig aus der Poesie verbannen; so verdammen wir manche trefliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereyen im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerey. Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein [wie hat er die Häßlichkeit des Thersites malen können, ohne nebeneinander seyende Theile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen. Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?] (Mendelssohn.)

Das Eingeklammerte ist im Manuscript durchstrichen. D. H.

Vergl. „Laokoon" Kap. XIX (S. 117): „Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und Andere gegen das Schild des Homer's machen" u. s. w.

V.

Mit den nebenstehenden Sätzen beginnt das XX. Kap. des „Laokoon" (Seite 121).

„Laokoon" Kap. XX (S. 122): „Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster".

Diese Mendelssohn'schen Bemerkungen mögen Lessing veranlaßt haben, die beiden Anakreontischen Oden (XXVIII und XXIX) an den Maler seines Mädchens und seines Bathyll's und Anakreon's „Wendung, die Alles gut mache", genauer zu besprechen. Siehe „Laokoon" Kap. XX (S. 128): „Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon's nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll's zergliedert" u. s. w.

„Der Vogel Jupiter's, der auf dem Scepter des Weltbeherrschers schläft" findet sich in Pindar's erstem Pythischen Epinikion v. 6. sequ.:

eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriret haben!

Aus ganz andern Gründen könnte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen außführliche Schilderungen hier nicht machen mußte, ob sie gleich auch bei ihm und andern Dichtern zu finden sind. Das Gedicht war auf die Schönheit der Helena gebauet, deßwegen solte man den Grund nicht sehen. (Bis hier im Manuscript durchstrichen.) Ich bin hier mit vielem einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrücken kann, so schreibe ich nur was seichtes nieder. (Nicolai.)

Bleibt aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Mahler? Keinesweges. Er weis einen doppelten Weg ihn auch hier wieder einzuhohlen.

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reitz. Reitz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Mahler weniger bequem, als dem Dichter. Der Mahler kann die Bewegung nur errathen laßen; in der That sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reitz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, laßen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

Ihre Dichter lassen die Venus, so viel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt, freundlich seyn, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus maleten, wie sie aus dem Meer kömt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich. (Mendelssohn.)

Zweytens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beym Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen laßen, der so viel Blut und so viel Thränen kostet.

„es sitzt schlafend auf Zeus' Scepter der Adler und hängt
„sein hurtiges Fittigepaar schlaff hernieder,
„er, der Vögel Fürst; Du hast ihm auf das gebogene Haupt
„schwarz Gewölk, als holden Verschluß seines Augenlides, gegossen;
„er sitzt schlummernd,
„und sein Rücken hebt sich wallend auf,
„von Deinem Gefächel umweht." (Thudichum's Uebers.)

„Aber," beginnt das XXI. Kap. im „Laokoon" (S. 129), „verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht" u. s. w.

Und nun weist Lessing die Mittel nach, durch welche auch die Poesie die sichtbare Schönheit zu schildern vermag:

1) dadurch, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt.

Seite 130: „Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst" u. s. w.

2) dadurch, daß der Dichter die Schönheit auch durch die von ihr ausgehende Wirkung zeigen kann.

Seite 129: „Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten" u. s. w.

Es ist die Stelle in der Ilias III, v. 154 sequ. gemeint.

VI.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Theile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegentheil dabey von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Mahlerey gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste seyn soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschloßen bleiben.

abermals nicht allgemein. Sie kan durch den Contrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, die Faunen die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen. (Mendelssohn.)

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie seyn, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck seyn könnte oder sollte. Da aber durch die auf einander folgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung eben so wohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu seyn aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — Wenn er sie nehmlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles. Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.

schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdienet den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Miltons. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien. (Mendelssohn.)

Beyde Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adouciren, fehlen dem Mahler. Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich; bey dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folg-

VI.

Im „Laokoon" der Anfang des Kap. XXIII (Seite 138):

„Ein einziger unschicklicher Theil kann" u. s. w.

In diesem Kapitel ist nachgewiesen und am Beispiel des Thersites erläutert, daß und warum die Poesie (nicht aber die Malerei) sogar das Häßliche in ihre Schilderungen aufnehmen könne, trotzdem daß „das Vergnügen der Endzweck aller Künste" sei (Laokoon, Kap. II Seite 26).

Die „vermischten Empfindungen", zu denen Lessing das Lächerliche und das Schreckliche rechnet, schließt auch er nicht unbedingt aus (Laokoon, Kap. XXIV S. 144).

Aristoteles verlangt nämlich in der Poetik (cap. 5) das οὐ φθαρτικον, das Unschädliche, unumgänglich zum Lächerlichen. Siehe im „Laokoon" Kap. XXIII S. 138, wo Lessing der Betrachtung über die „Häßlichkeit des Thersites" eine Besprechung der Charaktere Edmund's (aus „König Lear") und Richard's III folgen läßt.

lich Recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemählde heraus zu laßen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.

Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogartschen Tanzes. Alle häßliche Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerey lächerlich seyn. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig contrastiren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kan ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen, und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst thut er keine so schlimme Wirkung. (Mendelssohn.)

Auch das Häßliche als Schrecklich kann der Mahler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwey unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beydes uns in seiner Composition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben seyn könnte.

VII.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Theilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Mahler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beyde haben Beyfall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Mahlers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerley zu erreichen; und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfs zu gefallen. Er glaubte, es müße ihm rühmlicher seyn, blos durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabey in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wenn der Zuschauer nur illudiert wird.

Im Hinblick auf den spätern Kampf mit **Klotz** ist es höchst interessant, zu sehen, welche zarte Form Lessing noch im „Laokoon" (Schlußsatz des Kap. XXIV, Seite 145) seiner von Klotz abweichenden Ansicht gab:

> „Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und „feinem Geschmacke (Klotzii Epistol. Homer.) dieser" (nämlich des „Grafen Caylus) „Meinung ist. Ich verspare es auf einen andern „Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären."

Der „andere Ort", an dem sich Lessing wirklich weiter darüber erklärt hat, ist in den „Antiquarischen Briefen" der 51ste Brief.

Ueber die Frage, ob die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen dürfe, so wie über die Beispiele des Aristoteles, aus denen hervorzugehen scheint, „daß er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können", siehe „Laokoon" Kap. XXIV, Seite 144.

Beim Lesen dieser Stellen kann man nur immer wieder bedauern, daß Lessing seinen Plan, einen Commentar zur „Poetik" des Aristoteles zu schreiben (vergl. Brief an Mendelssohn, Hamburg den 5. November 1768), nicht ausgeführt hat. „Hatte er doch," wie er in Stück 101—104 der „Hamburgischen Dramaturgie" sagt, „seine eignen Gedanken von der Entstehung und der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen," und „hielt er sie doch für ein ebenso unfehlbares Werk, als die Elemente des Euklides nur immer sind."

VII.

Vergl. die Besprechung der Beispiele im „Laokoon" Kap. XX (Seite 122) und Kap. XXIV (Seite 143): „Und wenn schon sein (des Thersites) Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahiren und uns blos **an der Kunst des Malers zu vergnügen.**" Aehnlich auch Kap. II (S. 24): „mit dem bloßen, kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet."

„Laokoon" Kap. II (S. 24): „Der weise Grieche hatte ihr (der Malerei) weit engere Grenzen gesetzet und sie blos auf die Nachahmung **schöner** Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne u. s. w.", und Kap. III (S. 30): „Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur," u. s. w.

VIII.

Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters; der Raum das Gebiete des Mahlers.

Zwey nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemählde bringen, so wie der Parmisano den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Mahlers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewißes schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzehlen; heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Mahlers, wobey der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwey billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des anderen innerstem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen laßen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget sieht, friedlich von beyden Theilen compensiret: so auch die Mahlerey und Dichtkunst.

Zwey, drey Theile, oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beywörter, Adverbia, Participia, so geschickt zusammenpreßen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Mahlerey, deren öfterer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen Mahlerischen Dichter nennt, und in welchem Verstande Thompson mehr Mahler ist, als Homer.

Dafür ist dem Mahler vergönnt, in großen historischen Gemählden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freyheit deren sich die größten Meister bedienet haben.

Die Malerey und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bey dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Uebertretung der Grenzen, die man sich nicht ohne Noth erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistirende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von größerm Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Theilen ein Ganzes zusammen zu setzen. Die Musik

VIII.

Die gegenüberstehenden Sätze „Die Zeitfolge ist — so auch die Malerei und Dichtkunst", in denen nur noch dem einen Beispiele, dem Bilde Mazzuoli's (so hieß nämlich der Parmisano eigentlich) als zweites das Bild Tizian's, „die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben, sein Elend und seine Reue darstellend," hinzugefügt ist, finden wir wörtlich im „Laokoon" (Kap. XVIII. S. 109) wieder, desgleichen die dem Maler gemachte Concession, „in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern."

Der hier in dem Satze: „Zwei, drei Theile" u. s. w. enthaltene Gedanke ist in dem Kap. XVIII. S. 111, in dem Satze „Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter" u. s. w. behandelt.

Ueber das Transitorische in der Darstellung überhaupt vergegenwärtige man sich Goethe's treffendes Wort in seinem Aufsatz „Ueber Laokoon":

> „Aeußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Mo-
> „ments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem
> „Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt
> „sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage be-
> „funden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese
> „Lage zu verlassen ....
>
> „Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich
> „in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne
> „sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor
> „in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder
> „öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie
> „sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, ver-
> „steinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt."

ist hierin der Malerey, wie oben erinnert worden, schnurstraks entgegengesetzt. Allein sie erlaubet nicht den geringsten Eingrif in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingrif nennen. (Mendelssohn.)

Auch die Harmonie ziehe ich nicht hierher! (Nicolai.)

Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemählde so viel redender, so viel dichterischer heißt.

sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welcher (im Vorbeigehen) durch das Batteuxsche System nicht kan erklärt werden. (Nicolai.)

Wie aber der weisere Mahler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weis, welcher darinn besteht, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bey seinen Eingriffen in die benachbarten coexistirenden Erscheinungen, anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Mahler bey seinem Kunstgriffe nimt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte sein Kunstgriff liegt in der Perspectiv.

Der Maler kan den Kunstgriff daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihülfe der Perspectiv brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen die in Perspectiv stehen, Bewegungen machen die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen die auf eben demselben Grunde stehen können immer die Haupthandlung sehen und die anderen nicht — in sofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspectiv — z. E. auf einem antiquen Basrelief — Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas. (Nicolai.)

Was ist also die Perspectiv des Dichters? Sie besteht darinn, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will,

Durch das Werk „Traité des beaux arts, réduits à un même principe,“ in welchem Batteux den Aristotelischen Grundsatz: „daß die Nachahmung der Natur aller Kunst zu Grunde liege“, zum Princip der ganzen Aesthetik machte, wurde er der Begründer der französischen Kunstphilosophie. Durch Mißverstand wurde damals mit dem Batteuxschen System viel Unfug getrieben, wofür wir einen Beweis in einer aus Lessing's Thätigkeit als Feuilletonist der „Berlinischen Staats- und Gelehrten-Zeitung“ (vom 1. Februar 1753) stammenden Kritik über die „Abhandlungen zum Behuf der schönen Wissenschaften und der Religion von Karl Ludwig Muzelius, Diener am Worte Gottes in Prenzlow“ u. s. w. haben. Lessing sagt dort in seiner drastischen Weise:

> „1) Der Redner nach dem Muster der Natur. Sollte sich der Herr „Verfasser nicht irren, wenn er, wo nicht sich, doch den Herrn Batteux „zu dem Erfinder des Grundsatzes in den schönen Wissenschaften: „ahme der Natur nach, macht? Wir glauben ihn schon bei „dem Aristoteles und Horaz gefunden zu haben, die ihn aber bei ihren „Regeln in der allgemeinen Empfindung der Leser mehr voraussetzen „als erweisen. Ueberhaupt scheint er uns viel zu entfernt zu sein, „um in der Ausführung einem Anfänger nützlich sein zu können. „Was würde man von einem Schuster denken, welcher seinem Lehr„jungen alle Handgriffe aus dem Grundsatze seines Handwerks her„leiten wollte: „Jeder Schuh muß dem Fuße passen, für „den er gemacht ist?“ Der dümmste Junge würde ihm antworten: „Das versteht sich.“

An der Stelle im „Laokoon“ Kap. XIX (S. 120), wo Lessing die von Pausanias (Buch 10, cap. 25 folg.) beschriebenen Gemälde des Polygnotus anführt, spricht er (und gewiß mit Recht), abweichend von Pope, den Alten die Kunst der Perspective völlig ab und schließt das Thema vorläufig mit der Bemerkung (S. 121):

> „Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen „über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckel„mann's versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung „zu erhalten hoffen darf.“

ehedem befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspectivisch, und besonders sind seine Gleichniße alle perspectivisch ausgeführet, welches ihnen eben das Leben giebet, daß so sehr rühret, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.

Diese ganze Betrachtung über die Perspectiv will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspectiv ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative 1) Größe, 2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malet seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben sie seyen entfernter. Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehenden Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspective ziehet, sie machet aber keinesweges das Wesen der Perspective aus. Auch in der Dichtkunst giebt es einen Inbegrif sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kan, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesem theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden, und müssen daher nach Masgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer würken. Dieses entspräche also der Perspective der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Masgebung der Entfernung, dem Dichter so nützlich seyn mag, als dem Maler seine Perspective, wage ich nicht zu entscheiden. (Mendelssohn.)

Ich auch nicht, aber ich neige stark zum negativen. (Nicolai.)

IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Mahlerey sind, und der mahlerische Werth der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar daß die Mahlerey ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das Idealische Schöne. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affects verträgt: so muß der Mahler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Uebertragung dieses mahlerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermuthe ich, hat die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren, wo nicht veranlaßt, doch bestärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern grade das Gegentheil von Ruhe.

Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu. (Mendelssohn.)

Vergl. unten No. 20, wo als eins von den perspectivischsten Gleichnissen des Homer die Stelle aus dem 19ten Gesange der Ilias bezeichnet wird (Vers 373—379):

„— — und darauf den Schild auch, groß und gediegen,
„Nahm er, der ferne den Glanz aussendete, ähnlich dem Vollmond,
„Wie wenn draußen im Meere der Glanz herleuchtet den Schiffern
„Vom auflodernden Feuer, das, hoch auf Bergen entflammet,
„Brennt in einsamer Hürd', indeß mit Gewalt sie der Sturmwind
„Durch fischwimmelnde Fluthen entfernt von den Freunden hinwegträgt:
„So von Achilleus' Schild auch leuchtete Glanz in den Aether."

(Uebersetzung von Voß.)

IX.

Siehe im „Laokoon" Kap. II (Seite 27) den Fundamentalsatz: „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz für die bildenden Künste gewesen sei", und die nothwendigen Folgerungen daraus für den Maler.

Ganz anders verhält es sich mit der Poesie. „Da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit", heißt es im „Laokoon" Kap. IV (Seite 34) „der Nach„ahmung des Dichters offen steht, kann diese sichtbare Hülle, unter welcher Voll„kommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein, durch „die er uns für seine Personen zu interessiren weiß," u. s. w.

So wie Lessing hier mit den schlagendsten Gründen vor den vollkommnen moralischen Charakteren warnt, so rügt er in der „Hamburgischen Dramaturgie" (Stück 1), wenn der Dichter nur oder zu viele moralische Charaktere neben einander darstellt. Es heißt dort:

Denn er mahlt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommener, je mehrere, je verschiedenere, und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweyte Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß wenn ihn der Dichter unglücklicher Weise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Antheil an der Handlung nimt, als dem vollkommeneren seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. Und das kömmt nicht daher,

so wie im Canut Ulfo der Held ist. (Mendelssohn.)

weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kömmt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibet, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keineswegs poetisch ist.

X.

Die Poesie zeiget uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Mahlerey kann dieses nicht. Bey ihr ziehet ein Theil den anderen, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bey dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr mahlerisch seyn; in der Mahlerey selbst aber es zu seyn aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

z. E. Bey dem Dichter ist Herkules

— rabidi cum colla minantia monstri
Angeret, et tumidos animam angustaret in artus,

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschlossene Athem ihn aufschwellt. Aber nun laße man den Mahler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzet, wo einschlagen muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht

„Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so „muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen, denn was „man öfters, was man an Mehrern sieht, höret man auf zu bewun„dern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Kodrus sehr ver„sündiget. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für „dasselbe, hätte den Kodrus allein auszeichnen sollen; er hätte als ein „einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehn müssen, um den „Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. „Aber Elesinde und Philaide und Medon und wer nicht? sind Alle gleich „bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunde„rung wird getheilt, und Kodrus verliert sich unter der Menge. So „auch hier. Was in „Olint und Sophronia" Christ ist, das Alles „hält Gemartertwerden und Sterben für ein Glas Wasser Trinken. Wir „hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, „daß sie alle Wirkung verlieren."

Hier wie dort liegt dasselbe Princip zu Grunde, daß die Poesie zur Darstellung des sittlich Schönen (des Guten) den Contrast des sittlich Häßlichen (des Bösen) braucht.

X.

Diese Sätze liegen der Beweisführung in Kap. XVI und folg. des „Laokoon" überall zu Grunde.

Vergl. Stat. Theb. VI. 270:

— anhelantem duro Tirynthius angens
Pectoris attritu sua frangit in ossa leonem.

Vergl. unten No 6 [12]: „Das Exempel vom Hercules, der den Löwen „zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Malerei „vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die „andern unbestimmt, diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu „welchen genöthigt, welche den Hauptzug schwächen, ja ihm gar widersprechen. „Wenn ich lese" u. s. w.

unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehr zugleich leiden, wo ich ihn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein beym Spence, Tab. XVII. 3.)

Ich getraue mich nicht hier einen Ausspruch zu wagen, aber mich dünkt, ich würde dem Künstler Dank wissen, daß er mir nicht den siegenden, sondern den kämpfenden Herkules zeigt. Es wäre ihm vielleicht nicht schwer geworden, einen späteren Augenblick zu wählen, in welchem der nunmehr erstickende Löwe sich krümmet und windet, und die Klauen convulsivisch an sich ziehet; allein wir sollten den Löwen Widerstand thun sehen, und aus diesem Widerstande auf die Stärke des Herkules schließen. Die Anmerkung ist meines Erachtens, gar wohl gegründet, aber das Exempel nicht glücklich gewählt. (Mendelssohn.)

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bey dem Dichter mahlerisch sey, was auch wirklich auf der Leinwand oder in Marmor einen guten Effect haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sagen, die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers thut, der nothwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahiren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bey dem Dichter abstrahiren konnte.

XI.

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Mahler braucht mehr Züge sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Mahlerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind, und Milton ist seiner geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Mahler nach dem Homer.

Gut! Aber der Dichter ist desto vollkommener, je bestimmter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassenen Züge hinzu zu denken, und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen. Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichtete Wesen des Milton sind von dieser Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheint unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblick frappirt ungemein, und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn sobald wir uns erholen, und mit unserer Einbildungskraft geschäftig zu seyn anfangen, so fühlen wir das Unvermögen sie auszubilden nur gar zu deutlich, und sie fangen an unangenehm zu werden. Milton wird das erste Mal mehr frappiren, Homer aber desto öfter gelesen werden. (Mendelssohn.)

Weil Spence „da, wo sich Uebereinstimmungen bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern finden, dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet," nennt Lessing im „Laokoon" Kap. VII (Seite 61) den Polymetis, obgleich ihn „Spence mit vieler classischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst geschrieben habe, ein ganz unerträgliches Buch für jeden Leser von Geschmack", und „bedauert (Seite 67), daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können."

Dieser Gedanke ist im „Laokoon" Kap. VI (Seite 54) folgendermaßen wiedergegeben:

„Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische „Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und „daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist „in allen Zügen folgen könne."

Wer wird heute noch leugnen wollen, daß das Gebiet des Darstellbaren für den Dichter sehr viel größer als für den Plastiker ist?

XI.

Vergl., was Lessing im „Laokoon" Kap. XVI (Seite 99) von der „Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände" sagt.

„Dem verächtlichen Urtheil, welches Caylus über Milton spricht", und seinem Spott: „Der Verlust des Gesichts mag wol die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat," setzt Lessing im „Laokoon" Kap. XIV (Seite 95) den Satz entgegen:

„Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange „ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre „meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des „erstern legen."

Daß aber der Mahler bey dem Homer ungleich mehr zu thun findet, als bey dem Milton, rührt nicht aus dem minder mahlerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemählde in den epischen Dichtern, ist der Maaßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Mahler, aber kein Maaßstab des Vorzugs der Dichter selbst.

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem mahlerischen Theile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Mahler ein Vorzug seyn soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann.

Der Satz läßt sich freilich nicht umkehren. Eine jede Erzehlung, die dem Maler reichen Stof darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber soviel ist richtig. Jede Begebenheit die fruchtbaren Stof für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglückliches Sujet seyn, wird dem Dichter weit bequehmer seyn, als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kann.
(Mendelssohn.)

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemählden gehabt. Das macht sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Scribenten aber waren darum nichts weniger als Mahler. Sie erzehlen die simpeln Facta, und diese Facta weis der Mahler zu nutzen, ohne daß sie ihres Theiles den geringsten Funken von mahlerischem Genie dabey gezeiget haben. Denn diese Facta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Facta zu erfinden, ein ganz anderes Talent, als Facta mahlen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Facta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge seyn, welche für die materielle Mahlerey ausdrücklich gemacht zu seyn scheinen.

Wenn es so ist: desto besser. Aber es ist nur zufälliger Weise so; und diejenigen von seinen Schilderungen in welchen sich dergleichen für die materielle Mahlerey brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommener.

Der Widerlegung des auf dem Satz von Dolce: „daß ein guter Dichter auch ein guter Maler sein müsse“ (Laokoon Kap. XX, S. 126), basirten „Einfalls des Graf Caylus, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probirstein der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollte“ (Le nombre et le genre des tableaux, que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poèmes et du génie de leurs auteurs), ist vorzugsweise das XIV. Kapitel des „Laokoon“ gewidmet.

Im Kap. XIV (Seite 95) wird auch „die Leidensgeschichte Christi“ citirt, die „deswegen noch kein Poëm sei, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.“

Vergl. auch den Anfang des Kapitel XV (Seite 96), wo Lessing daraus, daß der Dichter auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände in sein Gedicht hineinziehen kann, folgert, daß dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat.

Z. E. das **vierte** Buch der Ilias liefert dem Graf **Caylus** nur ein einziges Gemählde. Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der rathschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Ein güldener Pallast, willkührliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedient und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wißen möchte, wie der Mahler die Götter, wie sie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken; so berathschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß berathschlagen, so trinken sie nicht: bey dem Homer aber thun sie beydes. Will er auch einen Theil trinken, einen Theil sich berathschlagen laßen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich rathschlagen und trinken sollen. **Piccart**, der dieses Gemählde gezeichnet, noch ehe es **Caylus** vorgeschlagen, zeiget die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Berathschlagung; und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber grade so viel hätte **Piccart** thun müßen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die **Hebe** zu charakterisiren.

Doch alles dieses bey Seite gesetzt und angenommen, der Mahler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken, und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemählde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es eben so gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. *Δ*. 105 — 126), wo **Pandarus**, auf Anreitzen der Minerva den Waffenstillstand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bey einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres ausgeführteres Gemählde finden. Von dem Ergreiffen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemahlet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß wenn man nicht wüßte wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemählde allein lernen könnte.

Die Beweisführung aus diesem Beispiel hat im „Laokoon" Kap. XIII (Seite 93) nachstehende Fassung erhalten:

„Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rath„pflegenden, trinkenden Götter. Ein goldner, offener Palast, will„kürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, „den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. „Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche „Contraste, welche Mannichfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich „an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler „so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn „auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, „die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der „Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγορoωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἥβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ᾽ ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσορoωντες.

„Das würde ein Apollonius oder ein noch mittelmäßigerer Dichter „nicht schlechter gesagt haben, und Homer bleibt hier ebenso weit unter „dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

„Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias „sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen."

Später fährt Lessing am angeführten Orte fort:

„Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom „Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand „bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? als das von „dem Anrücken des griechischen Heeres? als das von dem beiderseitigen „Angriffe? als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod „seines Leucus rächet?"

und kommt in Kap. XV (Seite 96) nochmals ausführlich auf das Gemälde des Pandarus zurück:

„Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder „Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch „so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit „dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein „lernen könnte. Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne

Und dieses Gemählde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nehmlichen Buche, welches Caylus an allen Gemählden so unfruchtbar findet. Ueberſehen hat er es schwerlich; aber ohne Zweifel den Bedürfnißen der heutigen Kunst nicht angemeßen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Vertheilung Lichts und Schattens, ihn bewogen haben, das mahlerischste Stück des Dichters für unmahlbar zu halten.

Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit blos in einer Folge von Veränderungen besteht, kan nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerey kan hierin keinen Vorzug vor der Neueren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende errathen läßt, so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar.

(Mendelssohn.)

Ist dem so: so, dünkt mich, ist unsere heutige Mahlerey grade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Mahlerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sey nur recht mahlerisch, so wird man seine Gemählde gewiß ungemahlt laßen; er sey nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht componiren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Sylbenmaaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Componisten brauchbar zu seyn; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel **a** — **u** — **e**; was drüber ist, ist vom übel. So auch der Mahler; erzehle was du willst, erzehle wie du willst, gieb ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Vertheilungen des Schattens, zu Contrasten, zu Verkürzungen; gieb ihm Gelegenheit nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Mahler, sparest, desto mehr wirst du sein Mann seyn.

Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Kunst in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kan geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachtheil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleyen sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerey aber kan mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelst der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kan getanzt werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die einzeln genommen, schön und bedeutend ist, so kan sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getanzt werden; da aber kein einziger Augenblick in der ganzen Folge

„an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten „Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem „Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der „Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerün„dete Bogen schlägt tönend aus einander, die Senne schwirret, ab „sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele."

Dort giebt Lessing auch den Grund an, warum Caylus das Gemälde für unfähig erachtet haben mag, seinen Artisten zu beschäftigen:

„Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe" (nämlich das „Gemälde vom Pandarus und die Versammlung der rathpflegenden, „zechenden Götter) „als sichtbar der eigentlichen Malerei gleich fähig „sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, „daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschie„dene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser „hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile „sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die „Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, „die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen „muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter „ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen „neben einander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen „eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen —"

einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist; so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Götterschmaus muß auch getanzt werden können, und er enthält verschiedene Augenblicke, die auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen der das Mannichfaltige des Zechens und Berathschlagens verbindet, denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt, getanzt werden. (Mendelssohn.)

XII.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemählde des Homers gewählet. Was Homer selbst mahlet ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Mahler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bey dem Dichter gerade die leeresten, die unmahlerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt auch bey dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt thut er öfters dem Dichter an, dem Mahler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgesparet hat, so trift es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemählde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstraks zuwieder ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr geräth, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dücken Nebel, ἠεϱι πολλῃ oder in Nacht νυκτι verhüllen, und davon führen. So Venus den Paris Iliad. γ. 381.; so Neptun den Idäus Iliad. ε. 23.; so Apollo den Hector υ. 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisiren, und auf dem Gemählde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinen Feinden verborgen stehet, ist wider die Meynung des Dichters, und heißt aus den Grenzen der Mahlerey herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und den befreyten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz diese Wolke ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen

XII.

Und eben deshalb, weil Caylus offenbar in diesem Geschmacke und nach dieser Absicht seine Gemälde des Homer's wählte, konnte Lessing mit Recht die am Anfang des XIII. Kap. im „Laokoon" (Seite 92) enthaltene Frage aufwerfen:

„Wenn Homer's Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von „seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge „von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden „wir wol aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des voll„kommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen „Dichter, sondern blos von seinem malerischen Talente uns den Begriff „bilden können, den wir jetzt von ihm haben?"

Diese Beispiele und die aus demselben hergeleiteten Schlüsse finden sich im „Laokoon" Kap. XII (Seite 90) nach dem vorangeschickten Satze:

„Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu „geben, daß in ihren Compositionen Dieses oder Jenes als unsicht„bar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es „von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke „scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im „Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden" u. s. w.

Gemählden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Mahler diese Wolke sehr ungern nehmen laßen. Sie giebt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich contrastiren.

Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kan die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen seyn. Der Dichter verwandelt das metaphysische unsichtbar machen in eine physische Handlung. Ja, es scheint, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sich selbst hingegen konten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein blos symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bey dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, thut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich außer der Scene, und man kan ihm gar wohl zeigen, was die spielenden Personen nicht sehen sollen; so wie etwa die Personen auf der Bühne allein seyn können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden.
(Mendelssohn.)

Es ist wahr Homer läßt den Achilles indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreymal nach dem dücken Nebel mit der Lanze stoßen τρις δ'ηερα τυψε βαθειαν (Iliad. v. 446); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreymal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe.

Nichts ist mahlerischer als diese Stelle bey dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Mahlers.

Auch bei dem Zorne des Achilles (Tabl. V. Iliad. 1) räth Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses mahlen? Und ist es erlaubt unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkührliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimniß nicht davon weis, und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemählde zu einem Räthsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Mahlerey nicht anders andeuten kann, als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht mahlen. Und wenn, wie

Diesem in den „Laokoon“ Kap. XII (Seite 90) aufgenommenen Satze läßt Lessing dort noch den innern Grund, „daß nämlich das Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung bestand,“ und die mit dem Beispiel aus Ilias XX, 321 belegte Bemerkung folgen: „daß der Dichter auch die Sache bisweilen umkehre und, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden lasse.“

Vergl. hierzu „Laokoon“ Kap. XII (Seite 91): „Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler“ u. s. w., wo Lessing in der Anmerkung noch den scheinbaren Einwand, daß Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen lasse, widerlegt und seine Ansicht durch zwei Beispiele (Iliad. XIV. 282 sequ., die Scene auf dem Ida, und Iliad. V. 845, wo Minerva den Helm des Pluto aufsetzt) erläutert.

Caylus selbst anführt, ein neuerer französischer Künstler in der einzelnen Bildseule des Achilles, den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihülfe der Figur dieser Göttin ausdrücken konnte; warum räth er nicht lieber dem Mahler auch aus seiner Composition die Göttin ganz wegzulaßen? Warum nicht? Weil die Composition alsdann so reich nicht seyn würde. Der Mahler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhangende Folge von Gemählden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Mahlerey nicht angeben; bey ihr ist alles sichtbar und auf einerley Art sichtbar. Es muß aber nothwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch deßen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst mit einander handgemein werden, (Iliad. φ. v. 385 u. f.) so gehet bey dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freyes Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Mahlerey aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maaßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maaßstab den das Auge gleich darneben hat, und deßen Unproportion gegen die höheren Wesen, diese höheren Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars:

τον ῥ̓ ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die Trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit (Iliad. ε. 303.), und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen giebt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht Ein Mann, Männer aus dieser Zeit, waren

Vergl. den Eingang des Kap. XII (Seite 86) im „Laokoon":

„Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen, „sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht „angeben; bei ihr ist Alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar."

und später (Seite 87):

„Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Auf„hebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zu„gleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich „diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

„Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten „Götter unter sich selbst handgemein werden, so gehet bei" u. s. w., wo das Homerische Beispiel wörtlich ebenso analysirt wird.

es, die diesen Stein zu einem Grenzstein aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin seyn? Soll ihre Statur der Größe dieses Steins proportioniret seyn; so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann der dreymal größer ist, als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreymal größeren Stein schleudern können, als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen seyn: so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemählde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müße, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon mahlen kann, wird vielleicht ein schönes Gemählde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben, und man ist sehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemählde für Homerische Gemählde gelten zu laßen.

XIII.

Die alten Mahler, finde ich, brauchten und studirten den Homer ganz anders, als Caylus es unseren Mahlern zu thun anräth.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemahlet hätten, die eine reiche Composition, vorzügliche Contraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese mahlten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So mahlte z. E. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35 sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ζ. v. 102.) videtur, id ipsum describentis. — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreiffen, jagen, spielen und hüpfen.)

So mahlte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (Iliad. γ. v. 156.) darunter zu setzen. (Valerius Maximus lib. III. cap. 7.) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemahlt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemählde die allgemeine Wirkung nicht

Hier folgt im „Laokoon" Kap XII (Seite 88) noch die Stelle:

„Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

ἑπτα δ' ἐπεσχε πελεθρα

„bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese „außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt „nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein ge= „meiner Krieger."

und die weitere Ausführung, daß die Malerei auf diese Weise die Götter zu Menschen herabsetze.

XIII.

Die Art, wie die alten Artisten den Homer studirt, giebt Lessing in der herrlichen Stelle im „Laokoon" Kap. XXII (Seite 135):

„Handlungen aber aus dem Homer zu malen, blos weil sie eine reiche „Composition" u. s. w.

Dieser Stelle des Plinius und den Lesarten saltantium, venantium oder vagantium statt sacrificantium ist die Anmerkung 3 im Kap. XXII (Seite 134) gewidmet.

Vergl. den Eingang im Kap. XXII (Seite 132):

„Zeuxis malte eine Helena und hatte das Herz" u. s. w.,

wo Lessing das „Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeiten des Homer's vorzeichnet," in seiner ganzen Lächerlichkeit zeigt. „Es würde sich," so schließt er, „gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten."

kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nicostratus (Aelian. lib. 14. 47.) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreiffen konnte, was denn Nicostratus eigentlich so wunderbares darinn entdeckte. Wenn Du meine Augen hättest! sagte dieser. Aber Nicostratus war selbst ein Mahler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr thun, als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst, wird nicht aller Menschen Beyfall in einerley Grade haben. Homers Helena ist und bleibet die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzücket.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter anderen aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältniße eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältniße eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl, als in dem andern, harmoniren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen: (Iliad. *α*. 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7.)

Ἠ και κυανεησιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπεῤῥωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀϑανατοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ὀλυμπον.

bey Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hülfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben proponendum ex ipso coelo petitum. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop presente à l'esprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage etc. Er schrenkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet, und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unserer Einbildungskraft ein. Indeß, glaube ich, ist hier noch etwas specielleres zu sagen. Nehmlich:

Als Curiosum sei es gestattet, ein Seitenstück aus neuerer Zeit zu der Anekdote aus Aelian's „Vermischten Nachrichten" zu erwähnen.

Adolf Stahr schreibt in „Ein Jahr in Italien":

„Bei unserm gestrigen Vatican-Besuche erlebte ich einen sehr komischen Zwischenfall. Wir standen vor dem herrlichen Kolossalkopfe des Otricolischen Jupiter. Ein neuangekommener Landsmann, ein junger Kaufmann, den der wunderliche Zufall nach Rom und in diese Räume geführt hatte, trat an uns heran und fragte sehr ruhig, aber mit dem sichtbaren Ausdrucke eines beschwerten Gewissens: „Sagen Sie mir aufrichtig, meine Herren, ist denn der Kerl da wirklich schön? Ich kann's beim besten Willen nicht finden." Eine solche Ehrlichkeit verdiente offenbar Belohnung, und sie ward ihm denn auch, indem ihm vorgestellt wurde, daß so wie bei seinem Schnittwaarengeschäft nur ein geübtes Auge die Güte der Stoffe und Farben zu beurtheilen verstehe, so auch für die hier gelagerten Kunstartikel eine ähnliche Uebung des Blicks durch eine längere Lehrzeit erforderlich sein möchte, womit er sich denn ziemlich zufriedengestellt fand."

Eine Nutzanwendung dieser wörtlich in den „Laokoon" Kap. XXII (Seite 134 ff.) übergegangenen goldenen Worte giebt Lessing im 73. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" bei der Besprechung des Trauerspiels „Richard der Dritte" von Christian Felix Weiße:

„Was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Hercules eher „seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen „auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schön„heiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: „ich bin Shakespeare's!" Und wehe der fremden Schönheit, die das „Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

„Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. Haben „wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschafts„maler die camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, „wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projectiret; aber er „borge nichts daraus!"

Klopstocks Zeilen: (Erster Gesang 141) wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag: Ich bin ewig!
Sag und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!“

sind unstreitig eben so erhaben, als jene Zeilen des Homers, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bey seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem mahlerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darinn, den der Mahler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemählde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Theil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert.

Eintheilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber (ohne den Eindruck zu schwächen) nicht alle einzelne Züge beschreiben konte; so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kan, durch diese schöpferische Züge begeistert, sich das nehmliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Klopstock hat bey seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Theile des Bildes, die er nicht beschreibet, sind so vague, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen miltonischen und klopstockischen Malereyen. Was sie nicht schildern, muß fast allzeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen, daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden, so läßt es sich auch malen.

Die Figur des Klopst. beziehet sich auf die Stelle im 5. B. Mose: Ich hebe meine Hand in den Himmel und sage ich lebe ewiglich oder so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwerdt wetze etc. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eydes. Klopstocks Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen. Er scheinet die Idee etwas giganteske zu machen. Ich breite mein Haupt durch die Himmel. Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Werth. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kan, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? gut! ich zergliedere nichts, und sage die Stelle ist erhaben. Vergleichen sie mir nur nicht diese wilde und unbestimmte Idee, mit der wohlge-

Die Stelle im ersten Gesang der Messiade lautet:

„Aber, unhörbar den •ngeln, nur sich und dem Sohne vernommen,
„Sprach der ewige Vater und wandte sein schauendes Antlitz
„Nach dem Versöhner hin: Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
„Meinen Arm aus durch die Unendlichkeit, sage: Ich bin
„Ewig! und schwöre Dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben.
„Also sprach er und schwieg. Indem die Ewigen sprachen,
„Ging durch die ganze Natur ein ehrfurchtsvolles Erbeben."

Vergl. „Laokoon" Kap. XXII (Seite 136):

„So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle
„zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege,
„quanta pars animi sich in ihnen zeige,"

und die Anmerkung 1 im Kap. XX (Seite 122), wo von den Augenbraunen der Helena und denen des von Anakreon in der 28sten Ode besungenen Mädchens die Rede ist.

Die Stelle im 5. Buch Mose cap. 32 lautet:

Vers 40. Denn ich will meine Hand in den Himmel heben und will sagen: Ich lebe ewiglich.

Vers 41. Wenn ich den Blitz meines Schwerts wetzen werde, und meine Hand zur Strafe greifen wird, so will ich mich wieder rächen an meinen Feinden und denen, die mich hassen, vergelten.

Die Bemerkung, daß das Aufheben der Hand ein Zeichen des Eides sei, rechtfertigt sich auch aus Daniel cap. 12 v. 7:

„— und er hob seine rechte und linke Hand auf gen Himmel und schwur Dem, so ewiglich lebet" u. s. w.

bachten, und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homers. Sie sagen jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kan seyn. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt, und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel; ein Arm, der durch die Unendlichkeit gehet. Sinlicher konte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts, als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt, Ein Wurm, ein Gott u. s. w., oder wie Pope den Stier beschreibet, der hier mit Staub und Schweis bedeckt, mühsam Furchen zieht, und dort mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knien läßt. Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch seyn.

Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homers kan getanzt werden. Die Miene, die der majestätische Saltator annimt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen giebt, muß malerisch seyn, und kan durch das Ideal erhöhet, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Klopst. muß vom Declamator nothwendig gelesen werden, wie eine Sentenz, das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen, als malen.

Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen, 1) sie ist unregelmäßig im Ganzen, und 2) kühn aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller grossen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht gerathen kan, wenn wir sie nicht von der Malerey und Bildhauerkunst entlehnen, und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht die Nothwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Theile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten, und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bey der Malerey und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach per principium reductionis auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können. Es folget hieraus, daß Völker und Zeiten, bey und in welchen die Malerey und Bildhauerkunst nicht in Aufnahme ist, auch in der Poesie und Beredsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konten, vermöge ihrer Religion, weder Malerey noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Vertheilung des Lichts und Schattens, u. s. w. aber die Griechen —.

Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt, und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremde sind. Er wird den Pfeil trunken von Blute seyn lassen, er wird das Schwerdt Gottes anreden, kehre in die Scheide zurück! raste allda! Er wird dadurch kühn, aber unmalerisch werden. Seine Seele hat die Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich

Vergl. die Stelle im 5. Buch Mose, cap. 32 v. 42:

„Ich will meine Pfeile mit Blut trunken machen, und mein Schwert soll Fleisch fressen über dem Blut der Erschlagenen."

Was hier von der Vereinigung einander fremder Züge in einer Schilderung

in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekantschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerey, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimt seyn muß. Mich dünkt, die neuern Dichter haben das Kühne und Unbestimte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nemliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mittheilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Spekulation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kan, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen nur einige Züge zu berühren, und alles übrige wie in einen Aether zerfließen, und unkentbar werden zu lassen. — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

I.

Einem jeden redlichen Dinge kömt eine dreyfache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, alwo sie mit der Materie verbunden ist, und die Letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allzeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjective Ideal aus.

Das objective Ideal ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Theilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit, oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

Des Künstlers Absicht geht blos auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolirten Theils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so darstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.

Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kan jedes von ihren Theilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isolirt wären. Eine einzige Linie erreichet das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; In zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr, oder weniger gewunden seyn. Das Ideal kömt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transscendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit, und folglich ihr Ideal.

II.

Es kömt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtnis zurückkommen. Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an Deutlichkeit abzunehmen. 1) Umrisse der Figuren und Körper, oder überhaupt körperliche Formen. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer inneren Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft u. s. w.). 7) sinliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmack.

gesagt ist, liegt auch dem Vorwurf zu Grunde, den die Kritiker wegen Verschmelzung zweier heterogener Vorstellungen in eine dem Horaz wegen der Stelle Odar. II. 8, 16 gemacht haben, in der Cupido ardentes acuens sagittas (die brennenden Pfeile schärfend) genannt wird. Der Einwand ist ungerechtfertigt; denn mit der Vorstellung des Pfeile schärfenden Cupido ist der Gedanke an die Wirkung der Liebespfeile, nämlich ihr Brennen, eng verbunden.

Der Einfluß dieses feinsinnigen Standpunktes Mendelssohn's (vergl. seine Abhandlung: „Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften") auf Lessing ist sehr bedeutend gewesen. Guhrauer (in „Lessing's Leben und Werke in der Periode vollendeter Reife") weist sehr richtig nach, daß das, was Mendelssohn über die selbstständige und würdige Stellung der Kunst der Natur gegenüber entwickelt habe: Der Endzweck der menschlichen Kunst sei die Schönheit, die Natur hingegen habe einen unermeßlichen Plan. Die Schönheit der äußerlichen Formen sei von der Natur zuweilen größern Absichten nachgesetzt worden; der Künstler aber stelle ein Ganzes dar, wie die Natur es vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses Vorwurfs ihre eigentliche Absicht gewesen wäre. Der Künstler müsse sich insofern seinem Zwecke gemäß über die Natur erheben — im Wesentlichen dasselbe enthalte, was Lessing später (im 70sten Stück der Hamburgischen Dramaturgie) so trefflich über den Gegensatz von Kunst und Natur sage:

„In der Natur ist Alles mit Allem verbunden; Alles durchkreuzt sich, „Alles wechselt mit Allem, Alles verändert sich, Eins in das Andere. „Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schau„spiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Ge„nusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen „erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen, „abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu „können.

„Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne „dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor „allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein „beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden „träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

„Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser „Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit „zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande „oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder

Die Schönheit kömt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschiehet; so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zuzuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angiebt, Schönheit zukommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas ungewöhnliches. Von der Energie unserer inneren Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können angenehm und widrig [7 sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig], aber nicht schön und häßlich seyn. Mit dem Reitze ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reitzend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen sie wiederholt zu sehen, reitzt uns zur Aufmerksamkeit. Es giebt auch einen sinlichen Reitz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kömt sogar dem Geschmack zu.

III.

Die Schönheit, in soweit sie transscendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Form, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigf., Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u. s. w. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und W. anwenden, und können aus einer in die andere übertragen werden.

Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelst der bezeichneten Sachen, 2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichneten Sachen sind entweder Formen, die leicht ins Gedächtnis zurückkommen, als Gedanke, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall, sie sind entweder zugleichseyend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkührlich zugleichseyend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden, oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder blos sinliche Vorstellungen, endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

Die Dichtkunst bedienet sich aufeinander folgender Zeichen, da sie aber willkührlich und mit Gedanken verbunden sind, so kommen ihre Formen leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Formen und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, deutet Handlungen, Minen, Geberden und alle Arten von Empf. aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

Die Malerey hat körperl. Formen und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend, natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden und vermittelst dieser Leidenschaften aus.

Die Baukunst hat nur körperliche Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseyend, nicht täuschend, drücken nur sinliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.

Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst, durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf. unterstützen; drücken weder Handlungen, noch Minen und Geberden, sondern blos Empfindungen, und zwar sowohl sinliche Begriffe,

„dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu „können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen „Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter „und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, „verstattet."

Vergl. „Laokoon" Kap. XXI (Seite 130):

„Reiz ist Schönheit in Bewegung" u. s. w.

Guhrauer (a. a. O.) führt die glückliche Bereicherung der Aesthetik um diesen Begriff auf den schottischen Philosophen Hume zurück.

als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseyend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Minen, Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück, als Malerey und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedienet sich ihrer Hülfe.

Die Farbenkunst kömt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie keine Empfindungen, sondern nur sinliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerey.

Die Bildhauerkunst hat mit der Malerey vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden. (Mendelssohn.)

2.*)

1. Abschnitt.

Winckelmanns Text p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieses Geschrey ist eine historische Wahrheit. Sagen daß clamor Philocteus zu einem sprüchwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreyen. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.

---

*) Daß diese und die folgende Nummer später als die von uns als Ur-Entwurf bezeichnete No. 1 geschrieben sind, unterliegt für uns keinem Zweifel, da im Ur-Entwurf von der Laokoons-Gruppe nirgends die Rede ist, dagegen beim Niederschreiben der No. 2 und 3 bei Lessing schon festgestanden haben muß, daß er in seinem Buche „Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie" von der betreffenden Stelle aus Winckelmann's Werk: „Von der Nachahmung der Griech. Werke" u. s. w. und zwar von dessen Aeußerung über die Laokoons-Gruppe ausgehen wollte; schwieriger ist die Entscheidung der Frage, welcher der beiden Nummern (2 oder 3) die Priorität einzuräumen ist, umsomehr als No. 2, wie die äußere Gestalt des Manuscripts beweist, in zwei verschiedenen Zeitabschnitten geschrieben ist, indem zu den Abschnitten 3—6 augenscheinlich eine andre Feder und andre Tinte als zu den Abschnitten 1 und 2 benutzt ist. Die ersten beiden Abschnitte der No. 2 sind specieller detaillirt und stehen dem „Laokoon" näher als No. 3; dagegen ist No. 3, als Ganzes genommen, vollständiger als No. 2 und erstreckt sich über viel mehr Material. Das Papier der No. 2 rührt von einem Schreibhefte in 4⁰, vielleicht einem durchschossenen Kalender her; die No. 3 dagegen ist auf ganze Bogen (klein Folio) geschrieben und documentirt sich überhaupt nicht als Brouillon wie No. 2, sondern als Reinschrift. Und so wie das Papier von No. 3 dem von No. 1 (dem

---

2.

1. Abschnitt.

Winckelmann's Text, von welchem No. 3, Abschn. I gleichfalls ausgeht, steht auch im „Laokoon" im Eingange des Kap. I (Seite 19).

Ueber den Philoktet des Sophokles siehe „Laokoon" Kap. I (S. 21) und ausführlicher im Kap. IV (S. 58 folg.).

Ueber die vermeintliche Kürze des dritten Aktes des Sophokleischen Trauerspiels s. „Laokoon" Kap. I (S. 21).

Ur-Entwurfe) gleicht, so schließt sich auch innerlich No. 3 an No. 1 an (z. B. zu No. 3, Abschn. 2, VIII vergl. No. 1, IX: „Der malerische Werth der Körper besteht in der Schönheit", und zu No. 3, Abschn. 2, X vergl. No. 1, III: „Die Poesie schildert Körper andeutungsweise durch Handlungen" resp. „Bewegungen" nach Mendelssohn). Nichtsdestoweniger glaubten wir bei Abwägung aller Gründe und Gegengründe die Reihenfolge, wie geschehen, beobachten zu müssen.

Aehnlich sind beide Dispositionen (No. 2 und 3) darin, daß aus beiden das Vor und das Nach Winckelmann's „Geschichte der Kunst des Alterthums" augenfällig hervortritt, und daß Winckelmann's früheres Werk: „Von der Nachahmung der Griech. Werke" u. s. w. Lessing den Ausgangspunkt für den „Laokoon" gab — darin, daß die Abschnitte über Winckelmann's „Geschichte der Kunst u. s. w." bei beiden (bei No. 2 als 3. Abschnitt, bei No. 3 als zweiter Abschnitt, 1—4) eingeschoben sind, und daß nach Erledigung dieses Thema's Lessing wieder zu andern Gebieten übergeht, während, abweichend von beiden, die Gedanken über Winckelmann's „Geschichte der Kunst" im „Laokoon" an den Schluß (Kap. XXVI—XXIX) gestellt sind, — sowie darin, daß beide mancherlei Polemik in Aussicht stellen, während der Ur-Entwurf lediglich theoretische Ansichten enthält. D. H.

3. Schreyen war bey den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beym Homer schreyen die größten Helden; Venus und selbst Mars schreyen.

Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermuthung, warum Priamus den seinigen bey den Begräbnißen zu weinen verbietet.

4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuths der nordischen Völker; Exempel aus dem Borichius.

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laocoon jenes erschreckliche Geschrey erheben läßt.

Der Bildhauer indeß läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage, welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beyde; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr, beyde und beyde Künste haben viel Aehnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Critiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem Besondern ganz verschiedene Wege bereiten.

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des sichtbar Schönen und Erhabenen. —

Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes.

2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.

Erläuterung dieses Punktes aus den Gemählden des Timomachus.

Vermuthung, in welchem Punkte Laocoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürffen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen absehen dürffen, so

Ueber das Schreien bei den Alten, namentlich der Homerischen Helden, der geritzten Venus und selbst des ehernen Mars s. „Laokoon" Kap. I (Seite 21).

Ueber das Weinen s. ebendas., über das Verbot des Priamus Seite 22 a. a. O.

Vergl. „Laokoon" Kap. I (Seite 22): „Alle Schmerzen verbeißen ꝛc. ꝛc. sind Züge des alten nordischen Heldenmuths". In der betr. Anmerkung 5 dazu ist Bartholinus citirt.

Die Ausführung, daß Virgil wie die Plastiker der Laokoonsgruppe Beide nur das gethan, was ihrer Kunst gemäß sei, s. im „Laokoon" Kap. IV (Seite 34 folg.); Lessing stellt als Resultat hin: „Wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ."

Derselbe Ideengang von den seichten Parallelen „der Poesie und Malerei" liegt der Vorrede zum „Laokoon" und dem Abschn. I des „Ur-Entwurfs" zu Grunde.

Das Thema, daß die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei (vergl. auch den Ur-Entwurf, Abschn. IX), beweist Kap. II des „Laokoon". Dort (Seite 28 folg.) ist auch das Gemälde des Timanthes von der Opferung der Iphigenia ausführlich besprochen.

Die Aufgabe der Malerei, den prägnantesten Augenblick zu wählen (vergl. den Ur-Entwurf, Abschnitt IV), behandelt das Kap. III des „Laokoon". Dort ist auch Timomachus als derjenige unter den alten Malern bezeichnet, welcher Vorwürfe des äußersten Affects am Liebsten gewählt zu haben scheine, und dies an seinen Gemälden des rasenden Ajax und der Kindermörderin Medea erläutert.

Ueber den von den Künstlern genommenen Moment s. „Laokoon" Kap. V (Seite 50 folg.).

Die clamores horrendos beim Virgil motivirt im „Laokoon" Kap. IV (Seite 34) Lessing insbesondere dadurch, „daß den Dichter nichts nöthige, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede seiner Handlungen,

durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

2. Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermuthung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können, und also unter den ersten Kaysern gearbeitet.

1. Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Classe.
2. Sie stellen den Laocoon vor anders als ihn die Griechischen Dichter schildern; anders als Lycophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigene Erfindung des Virgils zu seyn scheinet.

Ich abstrahire von der historischen Wahrheit dieser Vermuthung, die W. in s. G. d. Kunst vermuthlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, und um den Dichter und Bildhauer in einerley Gegenstande vergleichen zu können.

1. Worinn der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worinn er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bey dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt.

I. Herr Wink. selbst hat es in s. G. d. Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beyzubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter p. 167. besonders 169. Bei Gelegenheit seine Vermuthung vom Philoktet p. 170.

Meine Verbesserung des Plinius.

II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laocoon.

wenn er wolle, bei ihrem Ursprunge auf und führe sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft."

2. Abschnitt.

Der Untersuchung, in welcher Zeit die Meister der Laokoonsgruppe gelebt, ist der Eingang des Kap. V im „Laokoon" (S. 45 folg.) und in noch eingehenderer Weise Kap. XXVI und XXVII (S. 155 folg.) gewidmet.

Die Beweise für diese Vermuthung giebt Lessing im „Laokoon" (S. 46 folg.).

Ueber die Annahme des Plinius s. „Laokoon" Kap. XXVI (S. 156 folg.).

Ueber die von der Schilderung der griechischen Dichter abweichende Darstellung der Künstler s. „Laokoon" Kap. V (S 46 folg.).

Ueber den von Virgil erfundenen und von den Bildhauern nachgeahmten Umstand, daß sowol Vater als Kinder von den Schlangen getödtet werden, s. „Laokoon" Kap. V (S. 48).

Die Worte: „die W. in s. G. d. Kunst vermuthlich aufklären wird", stehen im Manuscript mit einem Einschaltungszeichen am Rande (vergl. unsre Vorbemerkung, S. 184).

Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt, s. „Laokoon" Kap. V (Seite 48).

Worin der Bildhauer von Virgil abgegangen, s. ebendas. S. 46 folg.

Vergl. hierzu, was Lessing im „Laokoon" Kap. V (Seite 51) von dem Blatte des Franz Cleyn, in der Pracht-Ausgabe von Dryden's englischem Virgil, sagt, auch die Anmerkung 9 ebendas.

3. Abschnitt.

Nachdem Lessing im „Laokoon" Kap. II und III das Gesetz von der Schönheit als letzten Endzwecks der Kunst nachgewiesen, motivirt er in Kap. IV (S. 34), warum der Dichter weniger in seiner Darstellung eingeengt sei.

Winckelmann's Vermuthung vom Philoktet s. unten im ersten Satze des 6. Abschnitts dieser Nummer.

Verbesserungen Plinianischen Textes sind öfter im „Laokoon" vorgeschlagen z. B. Seite 134 und 163.

Lessing's motivirte abweichende Ansicht von der Winckelmann's betreffs der Zeit der Künstler der Laokoonsgruppe s. „Laokoon" Kap. XXVI und XXVII (Seite 154 folg.).

Erörterung meiner Meinung. Die Seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks. Vermuthung aus dem εποιησε.

4. u. 5. Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sey als dem Dichter:

4. in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.
5. in Ansehung des Eckels. Exempel des Philoktet, nebst der Scene der Hungrigen beim Beaumont.

Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indeß doch nicht dem Dichter widerfahren zu laßen. Wenn er z. S. 170 sagt: sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter vorgestellet haben. —

Ausleg: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehen seyn.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu seyn, daß der Werth der Dichter nach der Zahl ihrer Gemählde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung;

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effect machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen wiedrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Mahler sey; und daß Milton nach ihm der größte.

3.

Erster Abschnitt.

I.

Laocoon; Widerlegung der Winkelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

Die Verwerthung der Vermuthung aus dem ἐποίησε s. im „Laokoon" Kap. XXVII (S. 161 folg.).

4. u. 5. Abschnitt.

Das letzte Wort dieser Zeile „Dichter" statt „Maler" ist offenbar ein Schreibfehler.

Die am Beispiel des Thersites gezeigte Darstellbarkeit des Häßlichen und Lächerlichen beim Dichter ist abgehandelt im „Laokoon" Kap. XXIII S. 138 folg.

Ueber Verwendung ekelhafter Züge beim Dichter s. „Laokoon" Kap. XXV S. 147 folg. — Das Exempel des Philoktet s. ebendas. S. 149, die Scene aus The sea-voyage von Beaumont und Fletcher S. 151 folg.

Ueber die Harpyen des Virgil's (in Parallele mit der Klage des Phineus beim Apollonius) s. ebendaselbst.

6. Abschnitt.

Von der Widerlegung der Ansicht des Grafen Caylus, aber ohne Beziehung auf Winckelmann, handelt im „Laokoon" das Kap. XIII und XIV (Seite 92 folg.).

Im „Laokoon" Kap. XIV (Seite 95) bezeichnet Lessing „das verlorene Paradies" von Milton als die erste Epopöe nach dem Homer.

3.

Erster Abschnitt.

ad I. Ausgeführt im Kap. I (Seite 19 folg.) und Kap. II (Seite 24 folg.) des „Laokoon".
Für den zweiten und dritten Satz vergl. auch „Ur-Entwurf" Abschn. IX (Seite 214).

II.

Zweyte Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen, in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III.

Die Statue wird mit dem Gemählde des Dichters weiter verglichen. Worinn und warum weiter beyde von einander abgehen.

IV.

Beyder Uebereinstimmung. Wahrscheinliche Vermuthung aus dieser Uebereinstimmung, daß der eine den andern vor Augen gehabt. Die Griechen erzehlen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung seyn. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besondern Gebiete der Mahlerey und Dichtkunst verstanden 1. an der wüthenden Venus 2. an den allegorischen Wesen.

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit wiederfahren laßen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemählde des Homers. Einwurff wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des Dichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworffen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemählde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bey dem Dichter ein Gemählde, und was für den Mahler brauchbar ist. Er nimt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII.

Ursache, warum das Gemählde des Dichters nur selten ein Gemählde des Mahlers werden kann. Jener mahlet fort-

ad II. Ausgeführt, jedoch in umgekehrter Reihenfolge, im Kap. III des „Laokoon" (Seite 30 folg.).

ad III. Ausgeführt im Kap. V (Seite 45 folg.) und Kap. VI (Seite 54 folg.) des „Laokoon".

ad IV. Ebenfalls ausgeführt im Kap. V und VI des „Laokoon".

ad V. Ausgeführt im Kap. VII (Seite 60 folg.) und Kap. VIII (Seite 68 folg.) des „Laokoon".
Zu den Beweisen aus der Darstellung der erzürnten Venus und der allegorischen Wesen tritt im Kap. X (S. 77) noch der Beweis aus der von der Darstellung der Künstler abweichenden Beschreibung der Musen bei den Dichtern.

ad VI. Den Rath, den Caylus den Künstlern in Bezug auf Benutzung der Dichter giebt, bespricht Lessing im „Laokoon" Kap. XI (Seite 82), ihn dahin modificirend, daß der Künstler den Dichter nicht blos als Erzähler, sondern als Dichter nutzen solle.
Ueber des Grafen Caylus Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère etc. s. an vielen Stellen im „Laokoon" von Kap. XI (Seite 81) an. — Lessing's Einwurf, hergeleitet aus den unsichtbaren Scenen des Dichters, s. „Laokoon" Kap. VII (Seite 86 folg.), insbesondere S. 89: „Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient" u. s. w.

ad VII. Ueber den wunderlichen Einfall des Grafen Caylus von der aus der Brauchbarkeit für den Maler hergeleiteten Rangordnung der Dichter und daß ein poetisches Gemälde nicht nothwendig das sei, was in ein materielles Gemälde verwandelt werden könne, s. „Laokoon" Kap. XIV (S. 95), — die Beweise aus dem vierten Buch der Iliade am Schlusse des Kap. XIII (S. 94) und im Kap. XV (S. 96 folg.).

ad VIII. Die Entwickelung dieser Ursache beginnt Lessing im „Laokoon" Kap. XV (S. 97) mit den Worten: „Der Knoten muß dieser sein" u. s. w.; sie geht

schreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weis.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter mahlet das aus, was der Künstler intendiret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweyter Abschnitt.

I.

Winkelmanns Geschichte der Kunst ist indeß erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laocoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urtheilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laocoon gedenkt, von lauter neueren Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winkelmann nicht ganz zu Schanden machen wollen; und warum.

II.

Beweis aus dem εποιει und εποιησε, daß der Laocoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

Ist er indeß nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann setzt; so verdient er es doch daraus zu seyn, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Uebrigens hat sich Winkelmann wegen der Ruhe des Laocoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV.

Sein Ausspruch, daß die neueren Dichter jenseit der Alpen mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Commentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Mahlerey und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkührlich.

durch das ganze folgende Kap. XVI, welches auch die betreffenden Beispiele aus dem Homer enthält.

ad IX. Vollständig ausgeführt im „Laokoon" Kap. XIX (Seite 116 folg.).

Zweiter Abschnitt.

ad I. Die vollständige Ausführung dieser Ideen hat ihren Platz im „Laokoon" Kap. XXVI (Seite 153 folg.) gefunden.

ad II. Diesem Beweise und der Erklärung der Stelle aus Plinius (Hist. natur. Lib. I, 26) ist das Kap. XXVII (Seite 160 folg.) des „Laokoon" gewidmet.

ad IV. Die Zurückführung des Unterschiedes der poetischen und materiellen Bilder auf seinen Ursprung, nämlich auf die Verschiedenheit der Zeichen, deren sich Malerei und Poesie bedienen, ist der Inhalt des Kap. XVI (Seite 98 folg.) und Kap. XVII (Seite 104 folg.) des „Laokoon".
Der letzte Satz: „Jene im Raume und natürlich" u. s. w. ist als späterer Zusatz in der Handschrift sehr deutlich erkennbar.

V.

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so thut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Mahlerey nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedene Zeiten auf einem Raume vorstellet.

VI.

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Mahler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu Nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.

Von der Häßlichkeit. Vertheidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerffung desselben in der Mahlerey. Caylus hatte Recht ihn auszulaßen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der schönste der Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Litteratur.

NB. Vom Eckel. Die Discordia beym Petron.

VIII.

Schönheit der mahlerische Werth der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet seyn müße. Ideal der Schönheit in der Mahlerey hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1, in der Verkürzung der Zeit 2, in der Erhöhung der Triebfedern, und Ausschließung des Zufalls 3, in der Erregung der Leidenschaften.

IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Mahlerey. Von den Landschaftsmahlern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Werth der Landschaftsmahler. Die Griechen und Ita-

ad V. Diese Fundamentalsätze sind im „Laokoon“ im Eingange des Kap. XVI (Seite 98) scharf präcisirt und an Beispielen erläutert, die daraus abgeleiteten Consequenzen in Kap. XVIII (Seite 109), wo „die Zeitfolge als das Gebiet des Dichters, der Raum als das Gebiet des Malers“ bezeichnet wird, und von den Eingriffen des Malers in das Gebiet des Dichters und umgekehrt die Rede ist.

ad VI. Darüber, daß „nur die Malerei körperliche Schönheit nachahmen könne,“ und daß „Homer auch hier das Muster aller Muster sei,“ s. die Ausführung im „Laokoon“ Kap. XX (Seite 122), — über die von den alten Artisten benutzten Fingerzeige des Dichters, insbesondere über des Zeuxis Helena s. Kap. XXII (Seite 132 und 134).

ad VII. Von der Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters und von dem Beispiel des Thersites handelt „Laokoon“ Kap. XXIII (Seite 138 folg.), von der Verwerfung des Häßlichen in der Malerei Kap. XXIV (Seite 142).
Die bei Lachmann hinter den Worten „in den Briefen der Literatur“ befindliche Parenthese „(VII, S. 125)“ steht in der Lessing'schen Handschrift nicht.
Ueber den Ekel vergl. „Laokoon“ Kap. XXIV (Seite 142 folg.) und Kap. XXV (Seite 145 folg.).

ad VIII. Während mit Kap. XXV des „Laokoon“ die theoretischen Auseinandersetzungen über die Grenzen der Malerei und Poesie eigentlich schließen, und in den Schlußkapiteln XXVI—XXIX (Seite 153—172) verschiedene Details aus der inzwischen erschienenen „Geschichte der Kunst“ Winckelmann's abgehandelt werden, ist im Ur-Entwurf die gegenüberstehende Disposition weiter ausgeführt; vergl. Abschn. IX (Seite 214) insbesondere das Thema, daß „der malerische Werth der Körper in ihrer Schönheit bestehe,“ und daß „die rohe Uebertragung des malerischen Grundsatzes von dem idealischen Schönen in die Dichtkunst vermuthlich die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren veranlaßt habe.“

ad IX. Die Vermuthung, daß das Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen sei, ist im „Laokoon“ Kap. XIX (Seite 121) ausgesprochen.

liäner haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemahlt. Vermuthung daß die ganze perspectivische Mahlerey aus der Scenenmahlerey entstanden.

X.

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegung aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Mahlerey. Warum sie Menschen und keine Thiere darinn empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwey Zügen. Schwierigkeit in der sich oft die Mahlerey befindet, diese Züge auszumahlen. Unterschied der poetischen Gemählde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmahlen laßen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemählde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermuthung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII.

Die erste Veranlaßung war indeß der orientalische Styl. Moses Vermuthung; aus dem Mangel der Mahlerey. Daß das nicht schön seyn muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann; so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darinn finden. Der h. Geist hat sich in beyden Fällen nach dem leidenden Subjecte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Style und unter ganz andern Bildern geschehen seyn.

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappiren, aber sie attachiren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Mahler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein mahlerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bey ihm nie über drey Personen erstrecken.

ad X. Den Fundamentalsatz s. „Laokoon" Kap. XVI (Seite 98); dort aber ohne die „Exempel".
Vergl. hierzu die folgende No. 4, XLIV, XLV und XLVI.

ad XI. Vergl. für den Anfangssatz „Laokoon" Kap. XVI (Seite 99): „Für ein Ding hat Homer gemeiniglich nur einen Zug" u. s. w., für die übrigen Gedanken den Ur-Entwurf, Abschn. XI (Seite 218) und Abschn. XIII (Seite 232), insbesondere den Schluß und die Mendelssohn'sche Anmerkung dazu über den Unterschied eines Homerischen und eines Klopstockischen Gemäldes.

ad XII. Siehe unter No. 11b das Exposé über die Blindheit des Milton.

ad XIII. Vergl. hierzu die Anmerkung Mendelssohn's zum Schluß-Abschnitt des Ur-Entwurfs, über die orientalische Poesie (Seite 238).

ad XIV. Vergl. No. 4, XXXVII: „Daß bei Homer Alles zu malen ist, liegt lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon." u. s. w.

XV.

Von den collectiven Handlungen, als welche der Poesie und Mahlerey gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkührlichen Zeichen. Die Zeichen der Mahlerey sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkührlicher Dinge können nicht so natürlich seyn, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Convention darunter. Exempel von der Wolke.

II.

Sie hören auf natürliche zu seyn, durch Veränderung der Dimensionen. Nothwendigkeit des Mahlers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Mahlerey erwecken.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkührlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können herbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge auf einander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organen kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

Einführung mehrerer willkührlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie in so fern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V.

Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorieen, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI.

Nützlichkeit der willkührlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die Neuere so weit übertroffen.

ad XV. Ueber die der Poesie und Malerei gemeinsamen collectiven Handlungen vergl. No. 4, XLIII und die Ausführung in No. 12.

Dritter Abschnitt.

ad. I. Vergl. die Ausführung dieser Gedanken in der unten folgenden No. 18.

ad II. Gleichfalls vollständig ausgeführt in No. 18.

ad III. Vergl. hiermit die Ausführung in der unten folgenden No. 16. (Die Handschrift hat herbare, nicht hörbare.)

ad IV. Ueber die Metapher als das Mittel der Poesie, ihre willkürlichen Zeichen zum Werthe der natürlichen zu erheben, s. gleichfalls No. 16.

ad V. Vergl. unter No. 11a das Exposé über die Allegorie.

ad VI. Ueber die Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst s. die unten folgende No. 15, wo von der Pantomime der Alten die Rede ist.

VII.

Der Gebrauch der willkührlichen Zeichen in der Musik. Versuch das Wunderbare und den Werth der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaaßte.

VIII.

Nothwendigkeit alle schönen Künste einzuschrenken, und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbeßerungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

IX.

Von der Erweiterung in der Mahlerey der neueren Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müßen. Einfluß den Fehler in Nebentheilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspectiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglaßung aller dieser Theile nicht anstößig seyn würde.

X.

Ermunterung die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzuruffen, und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles Rath, die Thaten Alexanders zu mahlen.

Anhang.

I.

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winkelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax ꝛc.

II.

Von dem Borghesischen Fechter.

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermuthung über das Netze p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Mahlerey, und von den Asiatischen Künstlern.

ad VII. Gleichfalls in No. 15 ist der Gebrauch willkürlicher Zeichen in der Musik erörtert.
Diese Abschnitte der Disposition und das unten mitgetheilte allegirte Stück No. 15 zeigen deutlich die Absicht Lessing's, sein Werk auch auf andere Künste als auf Poesie und Malerei auszudehnen. Welche Bereicherung der Aesthetik, wenn wir auch über die Grenzen und das Wesen der Musik und der Tanzkunst einen Kunst-Kanon von Lessing besäßen!

ad VIII und IX. Vergl. No. 7 [4]:

„Der Kunstrichter muß nicht blos das Vermögen, er muß vornehmlich die „Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht Alles, was „die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil „wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und „schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden."

ad X. Ueber den dem Protogenes gegebenen Rath des Aristoteles s. den Schluß des Kap. XI im „Laokoon" (Seite 85).

Anhang.

ad I. Das XXIX. Kap. des „Laokoon" (Seite 168 folg.) enthält verschiedene Ungenauigkeiten Winckelmann's, u. a. auch die hier aufgeführten: daß die Antigone nicht die erste Tragödie des Sophokles (Seite 171), daß die lances Parthenio factae keine Wageschalen waren (Seite 170), daß der Sattler, welcher den Schild des Ajax gemacht, nicht Tychios hieß (Seite 171).

ad II. Der Statue vom sogenannten Borghesischen Fechter und Lessing's Erklärung, daß die Statue den Chabrias darstelle, ist das Kap. XXVIII (Seite 165 folg.) im „Laokoon" gewidmet.

ad IV. Siehe die Ausführung in No. 21.

4.

II. Theil.

XXX.[1]

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit blos aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüße darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müßen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.[2]

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehört mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben, und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Local-Farben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öfteren Wiederhohlung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.[3]

---

1) Man erinnere sich, daß der I. Theil des „Laokoon" mit Kap. XXIX abschließt. — D. H.

2) Vergl. die unten mitgetheilte No. 10a. — D. H.

3) Vergl. hierzu die No. 10b. — D. H.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts bestimmtes darinn vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Uebertragung des mahlerischen Ideals in die Poesie.[4]) Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen seyn.[5]) Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco beym Lowth.

XXXV.

Noch übertriebener würde es seyn, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. pag. 28. G. d. K.[6])

Winkelmann scheinet den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wißen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Dryden's Preface to the Art of Painting p. IX.). Aber weder er noch sonst einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels

---

4) Aus dem Ur-Entwurf (No. 1), Abschnitt IX (Seite 214) und aus No. 3, zweiter Abschnitt, VIII (S. 256) geht hervor, daß die falsche Regel von den moralischen Charakteren gemeint ist. — D. H.

5) In No. 3, zweiter Abschnitt, VIII (S. 256) ist angegeben, worin das Ideal der Handlungen bestehen soll. — D. H.

6) Winckelmann giebt a. a. O. sein Urtheil über Milton dahin ab: „daß die erstaunenden theils schrecklichen Bilder, in welchen Milton's Größe mit besteht, kein Vorwurf eines edeln Pinsels, sondern ganz und gar ungeschickt zur Malerei sind. Die Miltonischen Beschreibungen sind, die einzige Liebe im Paradiese ausgenommen, wie schön gemalte Gorgonen, die sich ähnlich und gleich fürchterlich sind." — D. H.

den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.[7])

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton laßen sich die wenigsten mahlen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bey dem Milton nicht gemahlt sind.

Die Poesie mahlt durch einen einzigen Zug; die Mahlerey muß alle übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr mahlerisch seyn, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.[8])

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bey ihm alles zu mahlen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer ebenso unmahlerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht ꝛc.

XXXVIII.

Zweyter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Maler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in successiven Gemählden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.[9])

XL.

Miltons Mahlerey einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen seyn, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meinung, daß diese Mahlerey eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser s. Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.[10])

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

---

7) Vergl. auch Ur-Entwurf (No. 1), Abschn. IX (Seite 216) über den Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. — D. H.

8) Vergl. No. 3, zweiter Abschnitt, IX. — D. H.

9) Siehe unter 11 c das Exposé über die „Gemählde beym Milton“. — D. H.

10) Siehe unter 11b das Exposé über die „Blindheit des Milton“. Vergl. auch No. 3, zweiter Abschnitt, XII. — D. H.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemählde eingelaßen, durch die Widerlegung einiger Einwürffe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous;

Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte.

Eben so berühmt waren bey den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bey dem Marini, Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung und des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beym Milton: Book IX. v. 439. desgleichen IV. 268.

auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bey dem Ovid sind die successiven Gemählde die häuffigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemahlt worden, und nie gemahlt werden kann.

XLIII.

Unter den Gemählden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedne Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Mahlerey und Poesie gemein sind.[11]) Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beyspiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe einer Schlange.[12])

XLV.

Von der Bewegung in der Mahlerey; warum sie nur Menschen und keine Thiere darinn empfinden.

---

11) Ueber die collectiven Handlungen siehe die Ausführung in No. 12; vergl. auch No. 3, zweiter Abschnitt, XV. — D. H.

12) Vergl. zu XLIV, XLV und XLVI aus No. 3 den zweiten Abschnitt, X. — D. H.

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiedenen Mitteln des Dichters sie auszudrücken. [13])

Die Stelle beym Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bey weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen seyn, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt, „er stieg sogleich herab," gesagt haben: Er war herabgestiegen. [14])

5a. [1])

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Mahlerey ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüßen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüße haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, in der Mahlerey durch die Allegoristerey geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, was sie mahlen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte machen wollen, ohne eigentlich zu wißen, ob und was für Gedanken sie mahlen müße. Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beyder in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beydes sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedene Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.

Die Mahlerey brauchet Figuren und Farben in dem Raume.

Die Dichtkunst artikulirte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen sind natürlich; dieser ihre sind willkührlich. Und dieses sind die beyden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

---

13) Siehe die Ausführung unten in No. 13. — D. H.

14) Siehe die eingehende Ausführung dieser Gedanken in No. 14. — D. H.

1) Bei einem vergleichenden Blick auf die von uns als Ur-Entwurf bezeichnete No. 1 wird man unsre in der Vorbemerkung (Seite 183) über die fast wörtliche Uebereinstimmung der Eingangs ausgesprochenen Ansichten gerechtfertigt finden. — D. H.

Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper, und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Mahlerey.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann der Mahler auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müßen gewißen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper seyen, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Mahlerey kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das vorhergehende und vergangene am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Mahler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müßen.[2])

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Mahler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigenthümlichen Vorrechte seiner Kunst, und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

---

2) Von hier an anders als in No. 1. — D. H.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müßen die Wirkungen einer Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter seyn, als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.
Ovid. Metamorph. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.
Ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. —
ibid. 710.

Homerische Beywörter, die er fast immer braucht:
Die hohlen Schiffe — κοιλῃς παρα νηυσι.
Den Scepter σκηπτρον χρυσειοις ἥλοισι πεπαρμενον. α. 244.

5b.[3)]

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemahlt; er sagt blos, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein.[4)] Es verlohnet sich der Mühe, die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube sie sind die:

1. Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter, als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eigenes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzelnen Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerley Wirkung haben; und dennoch will er bey allen einerley Begriff er-

---

3) Vergl. hierzu No. 1, Abschn. V und VI. — D. H.
4) Siehe „Laokoon" Kap. XX (Seite 122) und Kap. XXIII (Seite 138). — D. H.

wecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu laßen. Als bey der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehen, als in der Wirkung, welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2. Gesetzt auch, daß alle Menschen einerley Züge und Ebenmaaße für gleich schön hielten; so ist es doch ganz etwas anders, diese Züge mit einmal neben einander übersehen, und ganz etwas anders, sie nach einander zugezehlet bekommen. Jenes kann der Mahler thun, und die Schönheit ist daher sein eigenthümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzehlung der schönsten Züge und Ebenmaaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemählde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemählde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Seule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Seule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3. In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein und durch die Auflösung der partialen Begriffe, aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabenen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzelnen Theile neben einander schildert, so bedient er sich dabey eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nehmlich er füget sofort ein Gleichniß bey, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beysammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beyspiel die Schilderung des Agamemnon, β, v. 478—81, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichniß voran nimmt.

5c.[5)]

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet.
— π. 789. 90, wo Phoebus unsichtbar dem Patroclus ent-

---

5) Befindet sich auf der Rückseite des Bogens, auf dem No. 5b geschrieben steht. — D. H.

gegenkömmt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen seyn?

Iliad. 19. Cayl. p. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben; ihre Nymphen müßen sie tragen.

Iliad. 19. v. 38. 39. Caylus glaubt, daß die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bey der Dacier, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beydes durch die Nasenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

Πατροκλῳ δ' αὐτ' ἀμβροσιην και νεκταρ ἐρυθρον
Σταξε κατα ῥινων, ἱνα οἱ χρως ἐμπεδος εἰη.

Doch lesen hier einige Codices *κατα ῥινȣ*, per cutem omnem. Dieses durch die Nase scheinet mir indeß doch beybehalten zu seyn; um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben diesem Buche *v.* 353 treuffelt Minerva es ihm in die Brust *ἐνι ςηθεσσι*, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

6.[1)]

♯

[1] Des Verf. Vermuthung, daß Virgil mit den Zeilen: felix qui potuit den Lucrez gemeinet. p. 14. n. 48.

♯

[2] Es heißt den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser p. 19. 20. politische Absichten bey seiner Aeneis beymißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige Neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworffen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beyfalls des Augustus so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen,

---

1) Diese Auszüge aus Spence's „Polymetis" nebst kurzen Anmerkungen Lessing's stehen in der Handschrift auf einem Bogen und sind von einander durch Doppelkreuze getrennt. Die von uns der Uebersicht wegen (in eckigen Klammern) hinzugefügten Zahlen 1—15 rühren nicht von Lessing her. — D. H.

ist sehr seltsam, und heißt einen Baumeister einen prächtigen kostbaren Thurm aufführen laßen, bloß in der Absicht, um in den Grundstein deßelben ich weiß nicht welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Thurmes wieder zur Wißenschaft der Welt gelangen können.

♯

[3] Des Verf. nicht ungegründete Vermuthung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet. p. 21. n. 22.

♯

[4] Des Verf. Rangordnung unter den Werken des Ovidius. p. 23. Die er aber mehr nach seinem Gebrauche, als nach dem innern poetischen Werthe gemacht zu haben scheinet, indem er die libros fastorum allen andern vorziehet, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

♯

[5] Was der Verf. von der Juno sospita p. 56 sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bey seiner Beschreibung nicht auch auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat den Servius über die Stelle des Dichters nicht zu Rathe gezogen (lib. 1. Aen. v. 21.) welcher sagt: Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clypeoque tuere meos curiae vernulas sane. Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita einerley: aber was waren das für Sacra Tiburtia?

♯

[6] Die Grazie mit drey Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weis was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständniß. Statius braucht den Singularem für den Pluralem, p. 72. n. 51.

p. 74.

[7][2]) Der Verf. giebt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt daß man schwerlich dergleichen bey Dichtern aus einem beßern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich

2) Im „Laokoon" Kap. VIII (Seite 69 folg.). — D. H.

weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Alekto würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlaßen, auch von dem Dichter will unterlaßen wißen. Freylich eine zornige wüthende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie; weil er sie uns nur in einem und eben demselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wuth der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die beßere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es Flaccus vortrefflich thut.

— neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Character streiten.

p. 95.

[8][3]) Der Verf. scheint mit dem bestraften Marsyas als Sujet zur Mahlerey nicht zufrieden zu seyn. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Metam. lib. VI. v. 383 u. f.), beweist, daß eckle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen und solches vermehren.

#

[9] Ob das, was der Verf. p. 94. Not. 64, von dem seltsamen Apoll sagt, nicht vielleicht zu Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drey verschiedene Gottheiten zusammen setzten, und ob dieser Apoll nicht so eine dreyfache Gottheit ist?

p. 102, n. 94.

[10][4]) Wegen meiner Verbeßerung des Sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen, zu weßen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eigenen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung seyn.

---

3) Vergl „Laokoon" Kap. XXV (Seite 149). — D. H.

4) Im „Laokoon" Kap. XXII, Anmerkung 3 (Seite 134); vergl. auch Ur-Entwurf, Abschn. XIII (Seite 232). — D. H.

♯ p. 115. n. 10.

[11] Die Erklärung der Stelle des Horaz invicti Glyconis ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des Glyco schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß Plinius dieses Meisters nicht sollte gedacht haben. Die den Peripatetiker Glyco oder vielmehr Lyco darunter verstehen, weil dieser zuletzt am Podagra gestorben, haben ebenso wenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser Glyco am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schluße Gelegenheit geben: nehmlich, was helffen mir die starken Glieder des Glyco, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann.

♯ p. 116.

[12] [5]) Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Mahlerey vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu welchen genöthiget, welche den Hauptzug schwächen, ja ihm gar widersprechen. Wenn ich lese:

— rabidi cum colla minantia monstri
angeret: et tumidos animam angustaret in artus,

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich eben dieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt, und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

p. 126. n. 21.

Der Verf. macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beym Stosch, der kleine Herkules des Lysippus ist, Epitrapezios, ist, auf den Statius das Gedicht gemacht.

♯ p. 137.

[13] Die Figur auf dem alten Sarge im Capitolio, wo außer den neun Musen sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält; kann zur Erläuterung deßen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer, von den Musen des Antimachus und Homers sage.

---

5) Vergl. Ur-Entwurf, Abschn. X (Seite 216.). — D. H.

p. 311.

[14][6]) Wo Spence ausdrücklich sagt, scarce any thing can be good in a poetical description which would appear absurd, if represented in a statue, or picture.

p. 80.

[15] Ein Basrelief vom Vulcan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignacschen Cabinet.

7.[1])

[1] Gerard (On taste. London. 1759. p. 24.) glaubt, wider meine Meinung, daß die Mahlerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beybehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müßen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen laßen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nehmlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. [Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewiße Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard p. 147 vom Parmigiano.][2]) Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausge-

---

6) Im „Laokoon" Kap. VIII, Anmerkung 5 (Seite 70.). — D. H.

1) Die unter dieser Nummer von uns mitgetheilten 30 Stücke sind in der Handschrift durch Doppelkreuze von einander getrennt. Die in eckigen Klammern stehenden Zahlen 1—30 sind von uns hinzugefügt. — D. H.

2) Diese eingeklammerte Stelle steht in der Handschrift als Zusatz am Rande. — D. H.

führt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carniße anführt, scheinet nichts zu seyn, und grade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr mechanisches dabey ist, könnte er mehr davon schreiben.

♯

[2] [3]) Pope verlangt von einem wahren Dichter (Prologue to the satires v. 340.)

> That not in Fancy's maze he wander'd long
> But stopp'd to truth, and moraliz'd his song.

Auch K. führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte seinen Frühling, welcher nichts als eine Kette von Phantasien und Bildern ist, darnach umarbeiten. Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder mahlenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bey aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in eben demselben Prologe:

> — — — who could take offence,
> While pure description held the place of sence.

pure sagt er kann hier armselig und rein heißen. Doch jenes sey der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß mahlendes Gedichte ein Gastgeboth von lauter Brühen genannt habe.

An einem andern Orte (Ueber den 314. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August) sagt Warburton: Descriptive Poetry is the lowest work of a Genius.

♯

[3] Cibbers Critik einer Stelle des Nat. Lee, die er für Nonsens erklärt, weil sie kein Gemählde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert. S. die angezogene Epistel v. 121. Ich halte mit Warburton die Stelle gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch Recht, daß sie sich nicht mahlen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe unrecht ist; und daß es allerdings poetische Gemählde giebt, die sich nur schlecht mahlen laßen.

[3]) Siehe „Laokoon" Kap. XVII (Seite 108) nebst der Anmerkung 5. — D. H.

♯

[4] Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergeßen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

♯

[5] Observations sur l'Italie[4]) Tom. II. p. 30. An dem Tage des h. Rochus haben die Mahler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemählde dans la *Scuola* di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premieres de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maitre. Je fus singulierement frappé de celui qui represente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la breche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Mahler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nehmliche Idee, daß nehmlich ein solches Wesen von nichts ausgeschloßen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht seyn.

♯

[6] Ibid. p. 71. Die antiquen Löwen vor dem Zeughause in Venedig. Von dem einen, dem kolossalischen, welcher auf den Hinterfüßen sitzet, sagt der Verf.: il a presque la sécheresse et la roideur de ces Lions du vieux Japon que l'on conserve dans quelques cabinets: *non est in toto corpore mica salis.* En lui comparant le moindre petit Lion moderne, on voit avec étonnement à quel point nos artistes se sont éloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, ou les Grecs croyoient le devoir économiser.

♯

[7] Plinius lib. 35. cap. 10. vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens, sed Dilectarum imagine. Er

[4]) Der Titel des Werkes heißt vollständig: Nouveaux Mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes Suédois, traduits du Suédois. A Londres, chez Jean Nourse, 1764. — D. H.

portraitirte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu mahlen. Das nehmliche haben verschiedene neuere Mahler mit der h. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

♯

[8] Observat. sur l'Italie Tom. II. p. 462. Le fameux distique du Cardinal Bembe sur Raphael

Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

J'ignore si M. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore; je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve.

♯

[9] Der jüngere Plinius lib. 3 an den Sever[5]: De illis judico, quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio.

♯

[10][6] Auch das ist beym Virgil ein eckler Zug. Aeneid. lib. II. v. 277, wo Hektor dem Aeneas im Schlafe erscheinet:

Squallentem barbam et concretos sanguine crines.

♯

[11][7] Spence (p. 81.) Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vorstellen sollen, sie wirklich vorstellen, ist nichtig. Die Stelle des Ovids, daß diese Göttin kein Bildniß gehabt, bezieht sich bloß auf ihren Tempel in Rom, wo sie unter keinem besondern Bilde, sondern bloß unter der Gestalt des Feuers verehrt wurde. Daß sie aber, außer diesem geheimen Gottesdienste von den Künstlern nicht persönlich vorgestellt worden, ist daraus gar nicht zu schließen. Numa ist nicht der Erfinder des Vestalischen Gottesdienstes, sondern nur der Verbeßerer. Und vielleicht daß seine Verbeßerung eben darinn bestand, daß er das Bildniß der Vesta aus dem Tempel schaffte und sie bloß unter dem Feuer verehren ließ. Denn schon die Trojaner verehrten die Vesta, und Aeneas brachte ihren Gottesdienst nach Italien und auf die Römer. Daß aber die Trojaner außer dem Feuer wirklich ein Bildniß von

---

5) In der sechsten Epistel des dritten Buches. — D. H.
6) Siehe „Laokoon" Kap. XXV (Seite 149). — D. H.
7) Dem Inhalte nach vollständig aufgenommen in den „Laokoon" Kap. XI (Seite 75 folg.); s. insbesondere die Anmerkungen 5, 6 und 11 daselbst. — D. H.

ihr gehabt haben, bezeigt die Stelle des Virgils Aeneid. lib. II. v. 296.

— et manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis affert penetralibus ignem.

Hier wird das Bildniß der Vesta von dem Feuer, welches sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildniße verehrt, welches Ovid bezeigt [Fast. lib. III], wenn er sagt, daß als die Sylvia Mutter geworden,

— Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Spence will diese Stelle so erklären, als ob durch das feruntur die simulacra ungewiß gemacht würden, da es doch auf die Sache selbst geht.

Kurz, Spence bedenkt nicht, daß sich das Gebiete der alten Künstler weiter erstreckt habe, als die Religiösen Gebräuche. So gut die Dichter aus der Vesta ein wirkliches Wesen machten, die die Tochter des Saturnus und der Ops war, die einmal in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschaft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzehlen: ebenso gut konnte ihr auch der Bildhauer nach ihrer Art die persönliche Existens ertheilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehrt wurde.

Daß auch die Griechen Bildniße von der Vesta gehabt, bezeigt die Statue des Scopas beym Plinius. Denn daß dieses keine Vestalin seyn kann, ist daher klar, weil die Vesta bey den Griechen nicht Jungfrauen zu Priesterinnen hatte ꝛc.

♯

[12] Beym jüngern Burmann in der Anthologie (p. 90.) findet sich ein Epigramm auf den Laocoon, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum

wegen des tolerasse verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheinet, auf die Statue gemacht ist, so hätte er nicht nöthig das tolerasse zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laocoon in selbiger sein Leiden erträgt.

♯

[13] Augustinus de musica libri sex. lib. 1. cap. 2. Nam quasi serviunt omnia, quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur.

#

[14] cap. 4. Omnes paene artes periclitari videntur, imitatione sublata.

#

[15] Richardson Traité de la Peinture T. I. p. 9. Après avoir lû Milton, on decouvre la Nature avec des yeux plus clairvoians qu'auparavant; on y remarque des beautés auxquelles on n'auroit point fait attention.

Und dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr, und eine Art von Vergrößerungsgläsern seyn, durch welche sie Dinge bemerken können, die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

#

[16] p. 12 betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Cammeralseite, in wie fern sie die Reichthümer eines Landes vermehren. Es ist wahr, der Künstler verarbeitet sehr wenig, und eben nicht kostbare Materialien, und macht etwas daraus was unendlich mehr werth wird.

Allein wenn sich dadurch die Cammeralisten wollten verleiten laßen, die Mahlerey fabrikenmäßig zu unterstützen und betreiben zu laßen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbniß des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel werth seyn, als die verarbeiteten Materialien.

#

[17] p. 38. Exempel, wo sich Raphael so wohl von der natürlichen, als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem seiner Cartons in Hamptoncour, wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt, und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Carton von dem von Petro und Johanne curirten Gichtbrüchigen vor der Thüre des Tempels, genannt die Schöne, wo er figurirte Seulen angebracht hat.

Allein es ist zwischen beyden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nehmlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

#

[18] p. 43. Es hat, sogar große, Mahler gegeben, welche in ein einziges Gemählde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Verlaßung seines väterlichen Hauses, bis zu seinem Elende [8]). Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern laßen.

Allein der Fehler des Mahlers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters. Denn

1. hat der Mahler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspectiv ist dazu nicht hinreichend.
2. Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewiße Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Acte in Rom und in dem zweyten in Aegypten sind, so sind wir doch an diesen beyden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Acte heyrathet, und im zweyten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beyden eine Zwischenzeit: anstatt daß bey dem Mahler nothwendig alle verschiedne Orte in einen Ort, und alle verschiedne Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.
3. Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemählde die Einheit des Helden verlohren geht. Denn da ich alles auf einmal darinn übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

#

[19] p. 37. Raphael hat in einem von seinen Gemählden im Vatican, welches die wunderbare Befreyung des h. Petrus aus dem Gefängniße vorstellet, ein dreyfaches Licht angebracht. Das eine ist ein Ausfluß von dem Engel, das zweyte ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein des Mondes. Alle diese drey Lichter haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommende Scheine und Wiederscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effect.

8) Siehe „Laokoon“ Kap. XVIII (Seite 110). — D. H.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefehr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie nicht; und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

♯

[20] 9) p. 46. Richardson erleutert die Regel, daß in einem Gemählde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es mag auch noch so vortrefflich seyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müße, durch ein Werk des Protogenes. „Protogenes, „sagt er, in seinem berühmten Gemählde Jalysus, hat ein Reb„hun mit so vieler Kunst gemahlt, daß es zu leben schien und „von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber die Auf„merksamkeit allzu sehr an sich zog, so löschte er es ganz aus."

Richardson irrt sich. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus des Protogenes, sondern in einem andern Gemählde, welches der ruhende Satyr hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius (lib. 35. sect. 36. p 700) entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius hat. Rhodi libr. 1. cap. 14. p. 38. In eadem (tabula sc. in qua Jalysus) Satyrus erat quem dicebant Anapavomenon tibias tenens.

Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhn. Lib. XIV. p. 652. Und dieser unterscheidet den Jalysus, und das Gemählde mit dem an eine Seule sich anlehnenden Satyr, auf welcher Seule das Rebhuhn war, ausdrücklich.

Die Stelle des Plinius haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwey verschiedenen Gemählden daselbst die Rede ist. Dem einen, weswegen Demetrius die Stadt nicht einbekam, weil er den Ort nicht angreiffen wollte, wo es stand. Und das andere, welches Protogenes während dieser Belagerung mahlte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

♯

[21] p. 49. Hannibal Caraccio wollte in einem Gemählde nicht über zwölf Figuren verstatten.

---

9) Im „Laokoon" Kap. XI als Anmerkung 5 (Seite 86.) — D. H.

#

[22] p. 50. Richardson hat eine Zeichnung von Polydor gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Mahler die Eingeweide aus dem Leibe hängen laßen. Höchst eckel.

#

[23] p. 69. Eine Pieta (Pietá) heißt eine Mutter Maria mit dem todten Körper des Heilandes.

#

[24][10]) p. 74. Pardenone hat in einem Gemählde von dem Begräbniße Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten laßen, Richardson mißbilligt dieses deswegen, weil er noch nicht so lange todt gewesen, daß er hätte riechen können. Bey der Auferstehung des Lazarus hingegen glaubt er, daß es dem Mahler erlaubt sey, von den Umstehenden welche so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß s. Körper schon gerochen habe.

Allein diese Vorstellung ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle zu dulden, weil sie sich auf etwas eckelhaftes gründet, welches der Mahler durchaus vermeiden muß.

Rubens in s. Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch daß dieses der eigentliche ist, und fällt dabey die Nothwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden seyn.

#

[25] p. 89. Exempel, daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemählden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Mahlerey vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein andrer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemählde wird doch noch immer als Gemählde eine vortreffliche Wirkung thun. Anstatt daß die meisten andern

---

10) Vergl. „Laokoon" Kap. XXV (Seite 153). — D. H.

Geschichtmahler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

♯

[26] p. 93. Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes genommen haben,

Caron, demonion con occhi di bragia,

— — — — — — — —

Batte col remo qualcunque s'adagia.

In dem Kupfer vom jüngsten Gerichte läßt sich nur die Action, welche in dem letzten Verse ausgedruckt ist, erkennen; ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedrückt hat?

♯

[27] p. 95. Von der Wirkung welche ein Gemählde auf das Auge von ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände deßelben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel mit dem Exordio einer Rede vergleicht.

♯

[28] p. 97. Ich kann in der Notte del Correggio, in welcher sich alles Licht von dem gebohrnen Heylande ausbreitet, nicht mit Richardson einerley Meinung seyn, daß der Mahler deswegen den vollen Mond hätte weglaßen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Mahlers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinere verdunkeln müße. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß den das Auge dabey hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

♯

[29] Was Richardson p. 120 u. f. von der Vortreflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freyheit der Gedanken, grade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Mahler einen Geist, ein Leben, eine Freyheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Mahlereyen vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel, zu menagiren

hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu mahlen, möchte gar nicht seyn erfunden worden.

♯

[30] p. 212. Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß ein Mahler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorite der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beyden Stücke nicht sollten verbinden laßen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß, hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheinet diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders, als zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt p. 26 Sur l'Art de critiquer en fait de Peinture, noch eine schöne Stelle vor.

---

8 a.[1]

In den Gemählden in der Vaticanischen Handschrift des Virgils, welche Bartholi bereits stechen laßen, und Antonio Ambrogi in s. mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma, 1764 in 3 fol.) nach ihm erscheint Laokoon gleichfalls mit beyden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemählde nackend, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesichte wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgilischen, sie gehen

---

1) Die beiden unter No. 8 a mitgetheilten Stücke stehen in der Handschrift auf demselben Blatte, nur durch ein Doppelkreuz getrennt. Das erste Stück ist im „Laokoon" Kap. V (Seite 50 folg.) benutzt. — D. H.

zwar zweymal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie Andere für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an,[2]) ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

♯

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beygefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemählden aus dem Kircherschen Musäo, deren eins (Tom. III. p. 23) die Juno vorstellt, wie sie die Alekto aus der Hölle ruft. Juno sitzet auf einer Wolke am Eingange einer Höhle, und neben ihr stehen zwey Figuren, die eckel und abscheulich seyn. Ich halte dieses Gemählde nicht für alt.

8b.[3])

Vielleicht war es Asinius Pollio, der den Laocoon des Virgils durch einen Griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedichte könnten die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt ad vers. 7. libr. II, und besonders ad vers. 183. libr. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht thun, das Verzeichniß der verlohrenen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.

Pollio war zugleich ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laocoon vollkommen angemeßen: ut fuit acris vehementiae, sic

---

2) Die Stelle bei Ambrogi lautet: Il P. Catrou mostra essere di sentimento, che questa maravigliosa descrizione Virgilio la ricavasse dalla statua di Laocoonte, e de suoi figliuoli, lavorata, come pretendono, da Fidia. — D. H.

3) Wörtlich im „Laokoon" am Schlusse des Kap. XXVI (Seite 160) und in den Anmerkungen 10 und 11 daselbst. — D. H.

quoque spectari monumenta sua voluit. (Plinius, l. 36. sect. 4. cap. 5. p. 729.)

8c.[4]

Eben itzt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laocoon und den Vorbildern, welche sich die Meister deßelben dabey gewählet, einen Vorgänger habe, deßen Spuren ich unwißender Weise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani; ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laocoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte, und ich darf vermuthen, daß unsere damaligen Gelehrten, mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: Et quamquam hi, nehmlich Ages. Poly. und Athen., ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere*). Ich sollte selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Commentar schreiben wollen.

*) Topographiae urbis Romae lib. IV. cap. 14. Wenn aber Marliani hinzusetzt: Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic subjecimus: so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius das Werk des Marliani (cfr. Antiq. Rom. T. III.) nachdrucken laßen, nicht dabey befindet. Vielleicht daß ihn die erste Ausgabe hat.

Oder vielmehr, Schlange, denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben: *Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.*

Ich erinnere mich, daß man das Gemählde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bey dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja, die Geschichte des Laocoon vollkommen so vor, als Virgil erzehlet; und da in der nehmlichen Gallerie zu Neapel in der es stand, andere alte Gemählde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemählde gewesen sey. Allein man erlaube mir einen Romandichter für keinen Historicus

---

4) Diese drei Stücke befinden sich auf demselben Bogen, aber auf anderen Seiten mit der vorhergehenden No. 8 b. Zum ersten vergl. „Laokoon", den Eingang des Kap. V (Seite 45) und Anmerkung 1 daselbst. Das zweite findet sich in Kap. V als Anmerkung 5, und das dritte als Anmerkung 6 (Seite 48). — D. H.

halten zu dürffen. Diese Gallerie, und dieses Gemählde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgend als in der Phantasie des Petrons existirt. Nichts verräth ihre Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beynahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

9.*)

Der körperliche Schmerz verstellt am meisten. Das Schreyen allein zerstöret alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschloßenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öfnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne sichtbar zu machen. instituit os adaperire, dentes ostendere. Plinius lib. XXXV. sect. 35.

---

10 a.[1])

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beyhülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bey der Mahlerey die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmahlen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Mahlers. Die Historie war bloß ein Mittel seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Mahler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie mahlen Historie, um Historie zu mahlen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe andrer Künste und Wißenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wißenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

---

*) Dieses Stück steht auf einem kleinen Zettelchen. Vergl. hierzu „Laokoon" Kap. II (Seite 29). — D. H.

1) Diese beiden Stücke befinden sich in der Handschrift auf demselben Blatte, jedes auf besonderer Seite.

Vergl. dazu in No. 1 den Abschnitt IX, in No. 3, den zweiten Abschnitt, VIII und in No. 4, XXXI. — D. H.

‡

10 b.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Mahlerey.

Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existiret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bey den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht Statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmahler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmahler demjenigen Historienmahler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen mahlt, um seine Geschicklichkeit in dem *bloßen* Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen.

---

11 a.[1]

Allegorie.[2])

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen, ist beym Milton (Paradise lost, Book III. 685), wo Satan den Uriel hintergehet.

— oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn „an ihrer Thüre, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte „nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weit-

---

1) Diese sechs Stücke befinden sich in der Handschrift getrennt, auf losen, aber völlig gleichmäßigen Blättern *eines* Schreibbuchs. — D. H.

2) Vergl. hierzu in No. 3, dritter Abschnitt, V. — D. H.

läuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Mahlerey beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherley Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzehlt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Mahler behandelt worden.

11b.

Blindheit des Milton.[3])

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, (Paradise lost B. III. 722) welches vielleicht gleichfalls hieher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan, den Erdball, die Wohnung des Menschen zeigen, und sagt:

> Look downward on that globe, whose hither side
> With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt „ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist." — Man merke, daß beyder Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehret war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Helfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Helfte erblicken; aber das macht weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgehet.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflißentliche Ausmahlung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer mahlt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beywort;

---

3) Vergleiche zu 11b: in No. 3, zweiter Abschnitt, XII und in No. 4, XL. — D. H.

weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beysammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bey dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müßen, bey dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kan, weil er sie öfters beysammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häuffen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bey dem Lichte je gedacht oder empfunden hat (P. L. Book VII. v. 243 bis 246):

Let there be light, said God, and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began.

11c.

Gemählde beym Milton.[4])

I. Von progressivischen Gemählden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beyspiele giebt, finden sich auch sehr schöne beym Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfule. P. L. B. I. v. 221—228.

β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 871—883.

γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.

δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181—183.

ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.

---

4) Vergl. zu 11c: in No. 3, zweiter Abschnitt, XI und in No. 4, XXXIX. — D. H.

ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wieder die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.
η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.
ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.
ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Trohnes. X. 414.
κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihrer Wirkung geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX. 455—466.

II. Auch an solchen Gemählden, die wirklich von der Mahlerey behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1. Richardson hält den Raphael mit seinen drey Paar Flügeln (B. V. 277) für einen schönen Gegenstand der Mahlerey; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts mahlerischer. Die Gestalt der Cherubims ist eben so unmahlerisch. XI. 129.
2. Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange. B. IX. 496, welches wider alle Ponderation in der Mahlerey seyn würde; ob es schon bey dem Dichter sehr gefällt.

11d.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst[5]) ist bisher noch am wenigsten commentiret worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche

---

5) Es ist das 25. Kapitel der „Poetik" des Aristoteles gemeint. — D. H.

Schönheiten nicht seyn würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelffen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntniße voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müßen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. B. V. 588. von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnißen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzehlen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604) zu seinen Engeln sagen läßt

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwißenheit von den Geheimnißen seiner Dreyeinigkeit gelaßen: so würden eine Menge abgeschmakte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzehlen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes seyn, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine beßere Ursache hätte

erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

12.[1]

Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbeßere ich meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Mahlerey folgendergestalt.

Die Mahlerey schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen, ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilet. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit eräugnen muß; so ist es klar, daß die Mahlerey auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilet ist, neben einander in dem Raume existiren müßen; der Raum aber das eigentliche Gebiete der Mahlerey ist; so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürffen.

Aber werden diese collectiven Handlungen deswegen weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürffen der poetischen Mahlerey auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen; so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist; da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu er-

1) Vergleiche hierzu in No. 3, zweiter Abschnitt, XV und in No. 4, XLIII. — D. H.

fordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben sowohl das nach und nach beschreiben, was ich bey dem Mahler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Mahlerey und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiete, das sie aber nicht auf einerley Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Mahlerey: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Mahlerey ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Mahlerey nicht. Sondern da bey ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen als in dem Ganzen vernachläßigen; und es ist ihr eben so erlaubt als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beytragen können.

Diese doppelte Regel, nehmlich, daß der Mahler bey Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen; der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht das Urtheil über eine Menge Gemählde des Künstlers und des Dichters, und kann beyde in der Wahl ihrer Vorwürffe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zu Folge kein jüngstes Gericht mahlen sollen. Nicht zu gedenken, wieviel dieses Gemählde, durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte doch noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren, und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bey dem Bion ein vortreffliches Gemählde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung

unter der Hand des Mahlers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beybehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bey dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

13.*)

Den Schranken der bildenden Künste zu Folge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzehlt man, mahlte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben beßer gemahlt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müßen. — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst chiquaniert! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

14.[1]

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Product von der Länge des erstern, und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Mahlerey seyn; und wenn Caylus (Tab. VII. et XII. Lib. V de l'Iliade.) dem Künstler bey allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese

---

*) Vergleiche hierzu in No. 3, zweiter Abschnitt, X und in No. 4, XLV. — D. H.
1) Vergleiche hierzu in No. 3, zweiter Abschnitt, X und in No. 4, XLVI. — D. H.

Schnelligkeit auszudrücken: so kan man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde.*)

*) Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bey Gelegenheit eines der alten Gemählde aus dem Nasonischen Grabmahle gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff, hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nehmlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre Cirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit, auf mehr als eine Weise, ungemein sinnlich ausdrucken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maaßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch, weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen laßen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus (Iliad. ε. 365.) auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.

Παρ δε οἱ Ιρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαςιξεν δ᾽ ἐλααν, τω δ᾽ οὐκ ἀκοντε πετεσθην,
Αἰψα δ᾽ ἐπειθ᾽ ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν Ολυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreiffen der Zügel, zwischen dem Ergreiffen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias (Anthol. lib. I.):

Ἠ γαρ ἐφ᾽ ὑσπληγγων, ἠ τερματος εἶδε τις ἀκρου
Ἠιθεον, μεσσῳ δ᾽ οὐποτ᾽ ἐνι ςαδιῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken, oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern (Iliad. ε. 770.):

Ὅσσον δ' ἠεροειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν
Ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἴνοπα πόντον,
Τόσσον ἐπιθρώσκουσι θεῶν ὑψηχέες ἵπποι.

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an deßen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso (p. 7.), sagt daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur (Aeneid. lib. IV. 252.), indem er von dem Olymp nach Carthago flieget, unter Wegens auf dem Berge Atlas ruhen laße; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen. (Canto I. st. 14.) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt. (Odyss. ε. 50.) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses „Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung „des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig seyn. Sondern die Absicht des Dichters dabey ist „diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges „machen, und zerlegt ihn also in zwey Helften, und läßt euch aus „der bekannten Größe der einen kleinern Helfte auf die unbekannte Größe der andern Helfte schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen, bis in die Insel Ogygia oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt gewißer Maaßen nur darinn hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlaßen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stutten des Erichthonius (Iliad. XX. v. 226.):

Αἱ δ' ὁτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωραν ἀρουραν,
Ἀκρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων·
Ἀλλ' ὁτε δη σκιρτῳεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης,
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

„Sie lieffen über die Spitzen der Aehren, ohne sie zu beugen, „und lieffen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher." — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke in welchem der Druck auf die Aehre geschiehet, höret er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste *θεον* durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweymal couroient sagen zu dürffen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involviret eine gewiße Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper, dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wenn dieses etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschloßenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheinet. (De gressu Deorum v. Comment. in Virgil. lib. I. Aeneid. *Et vera incessu patuit Dea.* et Woverius cap. I. de Umbra.) Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. ε. 778):

Αἱ δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι.

Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschloßenen

Füßen wird auch Neptun vom Ajas erkannt. Iliad. IV. 71. nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschloßenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildseulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbey ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den Aegyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn demissis manibus fugere, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an (Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646.), ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschloßene Stand der Beine, war nicht den Aegyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darinn befindet: weshalb ich nicht begreiffen kann, wie, nach Herrn W. (p. 8), der Anfang der Kunst selbst auf die Aegyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die Aegyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh resonniret man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlaßungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten Aegyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen, und mit zusammengeschloßenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschloßenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweßlich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Mahlerey und bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welcher sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Aehnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve, ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger T. III. p. 402. welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt

(S. 32. n. 2.) Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt deßelben ausdrückte, daher sie Herodotus (Lib. II. p. 143. Edit. Wesseling.) ausdrücklich ξυλινον τυπον ἀνθρωποειδεα nennet.

Herr Winkelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschloßenen Augen gewesen; und erklärt das μεμυκοτα beym Diodorus durch nictantia (S. 8. Anm. 3. So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips.) Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschloßenen Augen gewesen, wie Herr Winkelmann vorgiebt; sondern er sagt grade das Gegentheil: Die Bildseulen vor dem Dädalus hatten zugeschloßene Augen, aber Dädalus öfnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen aus einander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der Aegyptischen Kunst, läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten Aegyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnißes, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher all das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die Aegyptischen Künstler selbst müßen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen, und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte „Scribenten anzudeuten scheinen, sagt Herr W., hat keine einzige „übrig gebliebene ägyptische Figur." (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bei den Aegyptiern sowohl als Griechen, von Holz waren: (Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuh.) so fällt die Verwunderung

größtentheils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten Aegyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Aegyptier blieben bey den ersten Verbeßerungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

15.[1]

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bey dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührliche Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müßen: so folget von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beyden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen laßen.

Daß willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen laßen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beyden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerley oder für verschiedne Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1. Die Vereinigung willkührlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beyderley

---

1) Vergl. hierzu in No. 3, dritter Abschnitt, VI und VII. — D. H.

Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch betauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weis. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelaßen hat.*) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beyde Verbindungen gedacht habe; nehmlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabey seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviret, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subserviret, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bey der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der Französischen und Italienischen Oper festsetzen.
In der Französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfkunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.
In der italiänischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häuffung der Personen z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beym Abgehen für seine Cadence geklatscht seyn.)
Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys, und Armide gegen die besten des Metastasio untersuchen.

Dieses Subserviren unter den beyden Künsten, bestehet darinn, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darinn, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedne Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beyder Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beyder Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerley ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkührliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art seyn muß; daß es bey ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrengt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrengt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn, ob sie gleich freylich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das wenigere auf seine Sprache kommen laßen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zu Folge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer untereinander verbinden laßen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erfoderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2. Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit willkührlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drey Verbindungen, von welchen allen wir bey den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3. Wie es eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben?* Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing.

* Die einfache Kunst, welche sich willkührlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen seyn.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beytrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bey der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Mah-

lerey mit der Poesie seyn würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bey welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Mahlerey der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder mahlen zu laßen, und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

16.[1]

Daß die Mahlerey sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indeß sind beyde auch hierinn nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewiße Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch itzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiednen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel ähnliches haben sie indeß noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen.

---

1) Vergl. hierzu in No. 3, dritter Abschnitt, III und IV. — D. H.

Ich meine bey dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjectiones sind in allen Sprachen ziemlich einerley und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weis, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beynahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen Philoktet bey dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewißen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nehmlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nehmlich die Metapher. Da nehmlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andre Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, deßen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichniße. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts als eine ausgemahlte Metapher, oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Mahlerey befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

17.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Mahlerey seyn, in so fern Mahlerey für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Teuschung gehet, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Prosa hat: so gut muß auch die Mahlerey dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Mahler.

Prosaische Mahler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmeßen.

1. Ihre Zeichen sind nebeneinander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2. Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkührlichen vermischen. Die Allegoristen.
3. Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician vom Hogarth.

18.[1]

Die Mahlerey sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist überhaupt zu reden wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst laße man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewißen Umständen, es völlig zu seyn aufhören können.

Ich meine nehmlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede

---

1) Vergl. hierzu in No. 3, dritter Abschnitt, I und II. — D. H.

derselben muß auch die nehmliche, und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemählde betrachtet werden soll.

Derjenige Mahler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße mahlen. Derjenige welcher zu weit unter diesem Maaße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmahler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler seyn; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabey bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu seyn scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu laßen.“

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu seyn scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bey den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemählde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabnen beyträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Mahlerey gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schroffesten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und

dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemählde beym Shakespear, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will! (King Lear Act. IV. Sc. 5.)

— — — — Come on, Sir!
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's Eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so gross as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers Samphire; dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
The Fishermen that walk upon the beach
Appear like Mice; and yon tall anchoring bark
Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring Surge
That on the unnumberd idle Pebbles chafes
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespear zu vergleichen die Stelle beym Milton B. VII. v. 210. wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bey weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bey dem Shakespear so vortrefflich durch die allmälige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

19.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Mahlerey.

Ein schönes Bild in Mignatur kann unmöglich eben daßelbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beybehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewißen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaaße von der menschlichen Gestalt oder einzeln Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch 2c.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftmahler, auch außer dem höheren Leben, das sie in seyn Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maaß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darinn werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewißen Maaßes, durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten 2c. Und will der Künstler eine ganz unbebaute wüste, verlaßene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältniße zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maaßes, kann auch in historischen, und nicht bloß in Landschaftstücken von übler Wirkung seyn. „Die dichterische Erfindung, sagt der Herr von „Hagedorn (Von der Mahlerey S. 169.), sobald sie der bloßen „Einbildungskraft überlaßen ist, leidet Zwerge und Riesen bey„sammen, aber die mahlerische Erfindung oder die Vertheilung „ist nicht so gutwillig und biegsam.“ Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemählde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler deßen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Tyrsus ausmeßen laßen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer mahlerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen vom Gruppieren und unsern itzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemähldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weis ich es aus den Worten, daß er die zwey Extrema meinet, zu welchen die menschliche Gestalt, von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Mahler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weis ich, daß es jene Extrema seyn sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Fall noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Mahler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beydes vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat (Richardson Trait. de la Peinture, T. I. p. 84.); auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen, gebraucht, in einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nehmlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnißen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wißen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellet. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus meßen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Staabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen, so gut Riese, als der Cyklope in der Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmeßung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Cyklopen meßen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sey. So auch bey den Pygmäen; das Meßen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit,

noch andere Eigenschaften, die wir dabey zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nehmlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen. (Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbeßerung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.)

20.*)

Eins von den perspectivischsten Gleichnißen ist das, wo Homer (Iliad. T. v. 373 u. f.) das Schild des Achilles, oder vielmehr deßen Glanz mit dem Glanze eines Feuers**), daß von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellet.

— αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, ςιβαρον τε,
Εἵλετο, του δ᾽ ἀπανευθε σελας γενετ᾽, ἠυτε μηνης.
Ὡς δ᾽ ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανειη
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται ὑψοθ᾽ ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ· τους δ᾽ οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ᾽ ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweyte; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

21.[1]

p. 396.[2])

„Plinius, sagt Herr W., berichtet, daß man unter dem Nero „nicht mehr verstanden, in Erzt zu gießen, und er beruft sich auf „die Colossalische Statue dieses Kaysers vom Zenodorus, dem „es bey aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es „ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu „schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

---

*) Vergl. in N. 1 (dem Ur-Entwurf), Abschn. VIII (Seite 214). — D. H.
**) Hier ist wol das Wort „vergleicht" zu ergänzen. — D. H.
1) Vergl. in No. 3, Anhang, IV. — D. H.
2) Das Citat bezieht sich auf Winckelmann's „Geschichte der Kunst". — D. H.

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschloßen haben. Aber auch Herr W. muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines Colossalischen Merkurs bewehrt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kayser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dieser Statue zu laßen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderswo aufrichten zu laßen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen seyn müße? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interiisse fundendi æris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darinn den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darinn liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewiße Mischung (temperaturam æris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu seyn glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimniße; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darinn, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen goßen, mit Gold und Silber sollen gemischet haben: quondam æs confusum auro argentoque miscebatur. (Plin. lib. 34. sect. 3. edit. Hard.) Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Bley, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzehlet. (l. c. sect. 20.) Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi æris scientiam, cum et Nero *largiri aurum argentumque* paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi cælandique nulli veterum postponeretur. (l. c. sect. 18.) Umsonst wollte der verschwenderische Nero Gold und Silber dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Werth des Metalles, worinn er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müßen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erzt, sagt Herr W. in einer neuern

„Schrift (Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckun-„gen S. 35.), den man kürzlich im Herculano entdeckt, könnte allein „ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß „man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erzt zu „gießen.“ — Wem können wir, wegen der Schönheit dieses Werkes sicher trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weis den Ort zwar wohl, auf den sich Herr W. noch beruffen könnte; wo nehmlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erztes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor hæc sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein beßeres Zeugniß ertheilet, und der Meister des erwähnten Seneka gleichfalls ein beßeres verdienet.

22.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoons.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andre Künste eben so gut, wo nicht beßer können, als sie. Ich finde bey dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.), mit dem Schlüßel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beyde Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beyder Werkzeuge beraubt.

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später seyn, als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoons eine Erfindung des Virgils sey. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII. p. 294.) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis. verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem &c. Allein diese Mei-

nung des Petit ist leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nehmlichen Geschichte des Laokoon bey frühern und zwar griechischen Scribenten, eben so viele als klare und deutliche sind.

---

23 a. [1]

Warum soll man sagen können: obnixa frons und nicht obnixum genu? Jenes ist frons quae obnititur, so wie dieses genu quod obnititur. Warum kann bey jenem das, dem sich die Stirne entgegenstemmet, ausgelaßen werden, und warum bey diesem nicht? Genu obnititur, wenn der Fuß so gebogen wird, daß das Knie heraussteyet. Und wie könnte man die Stellung des Borghesischen Fechters, in Ansehung des linken Fußes, oder Knies, welches sich wirklich entgegenstemmet, indem der rechte Fuß zurück sich strecket, anders als durch obnixo genu geben? Genu flexum würde ganz etwas anders seyn, denn genu flexum ist soviel als genu positum. Es war auch nicht nöthig, ausdrücklich dazuzusetzen, welches Knie das vorgestreckte gewesen, ob das rechte oder das linke; denn es verstand sich von selbst, daß es dieses gewesen, da bekannt, cum missilibus agitur, sinistros pedes in ante milites habere debere.

Und man zeige mir doch, wie nach der gemeinen Auslegung die Stellung des Chabrias gewesen seyn müße? Obnixo genu scuto? Das Schild gegen das Knie gestemmt. Man müßte sagen: Das rechte Knie lag auf der Erde, und das gebogene linke Knie war gegen das Schild gestemmt: also ohngefehr was bey den Römern genibus positis inter scuta subsidere sagt (Veget. de re milit. lib. 1. cap. XX.) Der französische Uebersetzer hat sie sich nur zum Theil richtig vorgestellet: mais Chabrias arreta le reste de la phalange, leur fit jetter leurs piques et leurs ordonnant de mettre un genouil en terre et de se couvrir de leurs boucliers, il leur apprit pour la première fois à soutenir l'assaut de l'ennemi. So vortheilhaft aber diese Stellung in der Schlacht gewesen wäre: so unschicklich würde sie zu einer Bildseule gewesen seyn; und so gern auch Chabrias seine Erfindung hätte aufzubehalten und zu verewigen gewünscht, so

---

1) Der Inhalt dieses Stückes, welches sich auf Lessing's Erklärung der Statue des Borghesischen Fechters bezieht (vergl. „Laokoon" Kap. XXVIII, Seite 167) ist größtentheils in den 35sten der „Antiquarischen Briefe" übergegangen und war durch einen von Klotz gemachten Einwurf veranlaßt. — D. H.

würde er es doch lieber auf jede andere Weise gesucht haben, als durch eine Statue in der nehmlichen Stellung, in der er eine sehr kleine und furchtsame Figur gemacht hätte, da er hingegen in der, wie ich ihn denke, eine sehr edle und kühne macht.

Obnixo genu sollte soviel seyn, als obnixo gradu? Das ist gar nicht meine Meinung. Sondern ich[2]) mir, wie gesagt, daß bloß die Stellung des linken Knies angegeben worden.

Und endlich ist es wahr, daß mir die meisten codices zuwider sind, indem sie projecta hasta ohne das que lesen. Welches sind diese meisten codices? Ich weiß wohl, Bökler hat aus s. Codice diese Lesart angeführt, aber sie doch nicht für richtig genug gehalten, um sie in den Text aufzunehmen. Die gedruckten Ausgaben alle, haben das que, und es müßen es doch also auch Handschriften gehabt haben, welches genugsam zeiget, daß man wegen der Construction in dieser Stelle nicht einig gewesen.

23b.[1])

Was der griechische Epigrammatist von dem Ajax des Timomachus sagt, widerspricht dem, was uns Philostratus von ihm meldet.

Die Figuren auf den Münzen gehören nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache. Denn die Bedeutung ist bey ihnen das vornehmste. Exempel von diesen also muß ich verbitten, sowie Exempel von solchen Werken, die mit der Religion oder einem Theile des Aberglaubens in Verbindung stehen, als Urnen, Särge, Altarstücke; deßgleichen auch alle Hetrurische Kunstwerke, denn die Hetrurischen Künstler scheinen die Kunst niemals als Kunst, sondern bloß als ein Hülfsmittel der Religion getrieben zu haben. Sonach bleibt von allen wider mich angeführten Exempeln nichts über als die Kiste des Cypselus, welches aber ein Werk aus den allerältesten Zeiten der Kunst ist. (Olymp. 30) wo man nach der Bestimmung der Kunst erst noch tappte.

---

2) Hier ist wol das Wörtchen „denke" zu ergänzen. — D. H.

1) Steht auf derselben Seite mit der vorhergehenden Nummer 23a, aber getrennt durch einen langen Strich. — D. H.

24.

Laocoontis signum e marmore mira arte factum, in Pontificis viridario Romae, non quale a Virgilio ac Plinio, sed cujusmodi a graecis describitur.

25.

Zu lesen.

Im Guardian von einem Gemählde des Raphaels.

♯

Im Zuschauer von dem Vergnügen aus unsrer Einbildungskraft. vom 411. Stücke an.

26.

Polycletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent. Lud. Demontiosius [1]) de Caelatura lib. 1. cap. 1. Nachzusehen im Plinius. [2])

Eben dieser Demontiosius l. c. wenn er von dem Farnesischen Ochsen gesprochen, setzet hinzu: Ejusdem etiam Apollonii exstat in Vaticano corpus, capite, brachiis et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum Antiquorum, quae exstant hodie Romae. Basi nomen Autoris inscriptum est.

Wenn dieses der Torso des Herkules ist, so irrt sich D., denn dieser Meister war aus Athen, jener Apollonius aber aus Tralles.

Pomponius Gauricus (cap. 11 de Sculptura) theilet die ganze Länge des Körpers in neun Theile, jede von einer Gesichtslänge. Die Gesichtslänge [3]) selbst theilt er wiederum in 3 Theile: constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus. Una erit ab summa fronte [4]) qua capilli nascuntur, heic ad intercilia. Altera heinc ad imas nares. Ultima ab naribus heic ad mentum. Prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.

---

1) Der latinisirte Name von L. de Mont-Josieu. — D. H.

2) Die betreffende Stelle: „proprium ejus est uno crure ut insisterent signa excogitasse“ findet sich im Plinius, Hist. nat. lib. XXXIV, 19, 2. — D. H.

3) Vergl. in No. 1, XIII (Seite 236) den Schlußsatz: „Eintheilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.“ — D. H.

4) Im Pomponius Gauricus steht das schlechtere Latein: „ab summo frontis“. — D. H.

#

Gudius ad Phaedri fab. 1. lib. V.
Zenobius Erasm. v. n. 82.

#

In dem Mosaischen Werke bei Kircher (Monumentum vetustissimum in Praenestinis Primigeniae Fortunae templi ruderibus adhuc superst.) finde ich keine Composition[5]) wie Gronow will. Ich hoffe doch nimmermehr, daß er die Bogen am Gitterwerk dafür angesehen.

27.[1])

Von der Schönheit ohne Gemüthsgaben. p. 127. CVII.
γερας bey Theilung der Beute, was dem Könige bey Seite gesetzet war. p. 146. CXXX.
Vom Schwung des Homer bey den Griechen. p. 319. VI.
Von den Fehlern des Chörilus in Ansehung der Gleichniße. p. 334. XXVII.
Von dem unpaßenden der Homerischen Gleichniße. p. 336. XL.
Von einem Zunehmen der Sokratiker. p. 391. CXI.
Antwort des Alexanders — —[2]) p. 479. CXCVII.
Von den Scolien. p. 496. CCXI.

T. II.

Von der Blindheit des Homeros. p. 633.
Von dem Nireus und dem Thersites. p. 678.
Von der Erdichtung über den Protesilaus und Achilles. p. 695.
Von dem Geschrey des Philoktets. p. 706.
Von den Pygmäen mit den Lilliputern des Swift zu vergleichen. p. 811.

---

5) Es ist nicht zweifellos, ob die Entzifferung dieses Wortes uns gelungen. — D. H.
1) Auf dem kleinen Zettel, auf dem diese Notizen (ohne Angabe des betr. Buches) stehen, sind die ersten 8 Zeilen einzeln durchstrichen. — D. H.
2) Diese Gedankenstriche stehen auch in der Handschrift. — D. H.

28.

Von den Flügeln.

Daß sie keiner menschlichen Form zukommen können, und mit dem ganzen Baue des Menschen streiten: Arist. de incessu animal. cap. XI. Wo der Philosoph zur Erläuterung anführt, daß die Liebesgötter geflügelt gemahlt werden. Man würde daraus nicht unrecht schließen, daß die Griechen sonst keinen andern Göttern Flügel angeleget.

Siehe De alatis imaginibus apud Veteres. Coment. M. Fr. Guil. Doering. Gothae 1786.*)

---

29 a.

Montfaucon Antiquité Expliquée. Premiere Partie. Seconde Edit. de Paris 1722.

p. 50.

hält einen Kopf mit einem Barte, und weit geöfnetem Munde, den er in seinem eignen Cabinete gehabt, für einen Jupiter qui rend des oracles. Höchst abgeschmakt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger, als nach dem alten Geschmacke seyn.

p. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellet, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise lauffen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist. 1)

---

*) Diese am Rande stehende Bemerkung ist offenbar nicht von Lessing's Hand, wofür auch der Umstand spricht, daß Lessing schon 1781 gestorben ist. — D. H.

1) In der Handschrift steht noch die mehrfach durchstrichene Stelle:
„Es findet sich beym Beger ein Stein mit einem Neptun, der zwey ge-„flügelte Pferde vor seinem Wagen hat, unter welchen gleichfalls keine „Wellen, sondern eine bloße Ebne bemerkt ist, als ob er auf Eise dahin-„führe." — D. H.

p. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfaucon Tab. XXVIII. 1. hat keinen Schleyer; auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freyen natürlichen Haaren: ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

p. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; und die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmaktere Figur ist, indem sie nunmehr zwey Bäuche, zwey Werkstätten der animalischen Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

p. 96.

Von dem Hinken des Vulkans; in den noch übrigen Bildseulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheinet er nicht hinkend. Die alten Künstler indeß die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit: Cicero de Natura Deorum I. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

p. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beym Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er p. 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

p. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bey, auf dem ein Herkules mit der Keule, und der auf den Rücken geworffenen Löwenhaut, mit der Umschrift Anteros. Er nimt Anteros für Gegenliebe. Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bete qui pend derriere, paroit d'etre non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si eloignée de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeroient mieux croire que c'est le nom d'ouvrier, et que la figure repre-

sentée est un Hercule. Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

p. 221.

Der Name des Glycon findet sich auch auf einem Basrelief beym Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido hält und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz suchet. *ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ*.

♯

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII, aus des Begers Brandenb. Cabinete öfnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung des Mundes haben die Bacchantinnen, als die No. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen der lachende Faun, aus dem Beger Pl. CLXXIII. 4.

♯ p. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgiebt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

p. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für die Pudicitiam ausgiebt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die andern beyden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bey der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinete Tab. CL. 1.

---

29 b.[1]

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildseulen der heydnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50. Edit. Potteri), sagt unter andern, daß Ceres, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreyzack, *ἀπο της συμφορας* erkannt werden müße. Dieses giebt Potter, in seiner neuen Uebersetzung des-

1) Die beiden unter No. 29 mitgetheilten Stücke befinden sich auf zwei verschiedenen Blättern ungleichen Formats. — D. H.

jenigen Stückes, worinn es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, aus deren Beschreibung Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner *συμφορα* will. Es wäre denn daß *συμφορα*, als ein vocabulum *μεσον*, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder *συμφορα*, da es auch für *συμβολη* gebraucht wird, und überhaupt etwas zusammengebrachtes anzeiget, müßte den Strauß von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen laßen. Hat keine von beyden Vermuthungen Statt, so bleibt nichts übrig, als das *συμφορα* für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man *σιτοφοριας*, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, *λικνοφοριας* oder *κανηφοριας* dafür zu lesen. Denn der Korb, *λικνον*, *κανης*, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 735. Edit. Ern.) aus Münzen zeiget. Beym Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun (Tab. XLIII. 4.) vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrieme a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weis ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bey feyerlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde: (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.); denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

30.

Preface.

Celui, qui compara le premier[1]) la Peinture et la Poesie, etoit un homme sensible qui s'appercevoit[2]) que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous representent des choses absentes comme presentes, l'apparence comme realité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait.[3])

Un second tacha de penetrer dans l'interieur de ce plaisir, et fit la decouverte,[4]) qu'il decouloit dans l'un et dans l'autre de la meme source. La beauté, l'idée de la quelle s'abstrait[5]) origineremeut d'objets corporels, a des regles universelles, qui se laissent appliquer à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.

Un troisieme, faisant attention au prix et à l'emploi different de ces regles generales, remarqua, que les unes dominoient le plus dans la Peinture, et les autres dans la Poesie; par consequent qu'à l'egard de celles-là la Peinture sçavoit fournir des explications et des exemples à la Poesie, comme à l'egard de celles-ci la Poesie à la Peinture.

Le premier c'etoit l'Amateur; le second le Philosophe; le troisieme le Critique.

Les deux premiers ne pouvoient pas aisement faire un mauvais usage ni de leurs sensations ni de leurs conclusions. Mais quant aux observations du Critique, le principal consiste dans la justesse de l'application sur tel ou tel cas particulier: et comme de tout tems le nombre des Critiques ingenieux a surpassé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle, si cette application s'etoit tousjours faite avec toute la precaution exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.

Si[6]) Apelle et Protogene ont confirmé et eclairci dans leurs ecrits maintenant perdus sur la peinture, les regles de cet art par les regles de la Poesie deja etablies, on peut etre sur, qu'ils l'auront fait avec toute la moderation et toute la precision, avec

---

1) Erste Fassung: Celui, qui le premier comparait ensemble. — D. H.
2) Erste Fassung: était un homme d'un tact subtile, qui sentit. — D. H.
3) In Parenthese steht: nous fait plaisir. — D. H.
4) Ueber den Worten: fit la decouverte steht: remarqua, decouvrit. — D. H.
5) Ueber dem Worte: s'abstrait steht: nous vient. — D. H.
6) Erste Fassung: En cas qu'Apelle. — D. H.

laquelle nous voyons aujourd'hui, qu'Aristote, Cicero, Horace, Quintilien cherchent à appliquer[7]) dans leurs ouvrages les principes et les experiences de la Peinture sur l'Eloquence et la Poesie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voila le privilege des Anciens.

Mais nous autres modernes nous sommes[8]) flatté, de les devancer de bien loin en changeant leurs petites allées en des grands chemins: dussent meme les grands chemins par la, malgré leur avantage d'etre plus courts et plus surs, devenir des sentiers tout aussi peu battus que ceux qui amenent par les deserts.

Apparement que l'antithese brilliante de Simonide, que la Peinture ne soit qu'une Poesie muette, et la Poesie une Peinture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'etoit un trait d'esprit, comme ce Poete[9]) en avoit d'autres, qui en partie sont d'une verité si frappante, qu'on ne prend pas garde à ce que le reste en a de vague et de faux.

Les Anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admettant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression des deux arts, ils n'oublierent point de nous bien imprimer dans l'esprit, que malgré la parfaite resemblance de cette impression, ils differoient encore beaucoup tant à l'egard des objets qu'à l'egard de la maniere de leur imitation. (*υλη και τροποις μιμησεως.*)

Ce ne sont que des Critiques modernes, qui, tout comme si une telle[10]) difference etoit absolument imaginaire, ou n'importoit point du tout, ont conclû de ce que la Poesie et la Peinture se resemblent en partie, des choses bien cruës. Tantot ils releguent la Poesie dans les bornes estroits de la Peinture, tantot ils donnent à remplir à la Peinture toute la vaste sphere de la Poesie: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre:[11]) tout ce qui plait ou deplait dans l'une, doit de necessité[12]) aussi plaire ou deplaire dans l'autre: et pleins de cette idée ils prononcent avec le ton le plus imposant les jugements les plus superficiels, lorsqu'en remarquant, dans

7) Erste Fassung: appliquent statt cherchent à appliquer. — D. H.
8) Erste Fassung: avons. — D. H.
9) Erste Fassung: Simonide statt: ce Poete. — D. H.
10) Erste Fassung: cette statt: une telle. — D. H.
11) Die Worte: tout ce qui n'est pas defendu à l'une, doit aussi etre permis à l'autre sind später hinzugefügt. — D. H.
12) Die Worte: de necessité sind später hinzugefügt. — D. H.

les ouvrages du Poete et du Peintre sur le meme sujet, de ces points, ou l'un s'est eloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que leur gout les porte le plus ou vers la poesie ou vers la peinture.

Cette fausse critique a egaré en partie les *Virtuosos* meme. Elle a fait naitre dans la Poesie la rage de vouloir peindre tout, et dans la Peinture celle des allegories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une un tableau parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un Poeme muët, sans avoir consideré, jusq'à quel point elle peut exprimer des idées generales sans s'egarer de leur destination et degenerer en une espece d'ecriture de simple convention.

D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements 13) trop peu approfondés des Critiques, 14) c'est la le dessein principale des discours suivants.

Ils ne se sont formés qu'occasionellement, 15) et plus selon la suite de ma lecture, que selon le developpement methodique de principes generaux. Ce sont donc plutot des materiaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.

Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en Alemand. Je vais le rediger 16) de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'etant dans ces matieres tout au moins aussi familiere que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cede en rien etant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reussir pas au gout de ses compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout delicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'egard d'un etranger, qui n'y pretend à rien, qu'à etre clair et precis.

---

13) Erste Fassung: De combattre ce faux gout et de s'opposer aux dits jugements. — D. H.
14) Die Worte: Des Critiques sind später hinzugefügt. — D. H.
15) Erste Fassung: Ils se sont formés occasionellement. — D. H.
16) Erste Fassung: digerer statt: rediger. — D. H. —



